中国曲艺志



ISBN 7－5076－0143－9
J・137　　定　价：131元

中国曲艺志

北京卷

中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会

中国ISBN中心

中国曲艺志·北京卷
中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会
中国 ISBN 中心出版
新华书店北京发行所经销
北京通县华龙印刷厂印刷
开本:787×1092毫米 1/16　印张:50.25　插页:14　字数:100.8万
1999年9月北京第一版　1999年9月北京第一次印刷
印数:1—2000册
ISBN 7—5076—0143—9/J·137
定价: 131元

中 华 人 民 共 和 国 文 化 部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中 国 曲 艺 家 协 会

本书经全国艺术科学规划领导小组批准
为国家艺术科研重点项目

中 国 曲 艺 志

主　　编　罗　扬
副 主 编　王波云　周　良

《中国曲艺志》编辑部

主　　任　蔡源莉
副 主 任　吴文科
编　　辑　吴文科　蔡源莉
编　　务　叶　琳

本卷特约审稿员　王　济　包澄絜　刘梓钰　陈义敏　宫钦科　钟　声
　　　　　　　　郗潭封　黄在敏　薛宝琨

（按姓氏笔画为序排列）

本卷责任编辑　吴文科

《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会

《中国曲艺志·北京卷》编辑部

撰　稿　人

综　述　王素稔　沈彭年　冯不异

图　表　李惠英　李丹书　卢昌五　陈树林

志　略　王　决　卢昌五　戴宏森　李丹书　徐雯珍　栾桂娟　刘洪滨
刘学智　赵俊良　于万海

（以上为《曲种》撰稿人）

王　决　卢昌五　李　宏　戴宏森　李丹书　刘洪滨　刘学智
徐雯珍　栾桂娟　冯不异　赵其昌　赵俊良

（以上为《曲（书）目》撰稿人）

包澄絜　李丹书　白奉霖　赵俊良　栾桂娟

（以上为《音乐》撰稿人）

卢昌五　王　决　赵俊良　刘洪滨　刘学智　栾桂娟　戴宏森

（以上为《表演》撰稿人）

赵俊良　卢昌五

（以上为《舞台美术》撰稿人）

王　决　卢昌五　李惠英　李丹书　李　宏　冯不异　徐雯珍
赵俊良

（以上为《机构》撰稿人）

李清华　卢昌五　王　决　李惠英

（以上为《演出场所》撰稿人）

李　宏　卢昌五

（以上为《演出习俗》撰稿人）

李　宏　卢昌五　李丹书

（以上为《文物、古迹》撰稿人）

卢昌五　李　宏　王　决　戴宏森　栾桂娟　李丹书　冯不异

（以上为《报刊专著》撰稿人）

李　宏　卢昌五　王　决　赵俊良　李丹书

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

李　宏

（《谚语口诀、行话》撰稿人）

传　记　戴宏森　王　决　崔　琦　徐雯珍　卢昌五　李丹书　赵俊良
李志鹏　李清华　王文宝　常祥霖　金复敦　江　山　连丽如
王　渭

附　录　郭菊萍（辑录）

图片绘制　李清华　隋　军　卢昌五

美术编辑　卢昌五　李清华

责任编辑　李　宏　卢昌五

供 稿 人

于万海	于春早	马　岐	马　铁	马玉萍	王　决	王大正
王文宝	王月华	王存立	王松声	王雨春	王素稔	王惠林
王谦祥	车玉申	尹福来	支　柱	冯不异	冯秉文	卢昌五
左增杰	叶志强	包澄絜	白玉书	白奉霖	许　多	齐信英
江　山	刘乃崇	刘月华	刘永宁	刘田利	刘司昌	刘学智
刘顺锡	刘洪滨	刘富泉	刘慧洁	回婉华	孙　钊	孙文汉
孙书筠	孙玉奎	孙惠弟	孙桂春	刚振华	朱一昆	宋　青
宋志诚	汪景寿	来启斌	杜承业	连丽如	李　宏	李广林
李源实	李丹书	李志鹏	李建军	李烈先	李福增	李惠英
李清华	李增瑞	李鑫荃	希世珍	张玉林	张书义	张祖道
张家鼎	沈彭年	陈荫荣	陈树林	陈涌泉	杨景琦	金复敦
苗培时	周述曾	赵　巷	赵玉明	赵其昌	赵俊良	段宝林
唐玄默	栾桂娟	高凤山	徐雯珍	陶湘九	郭菊萍	贾连舫
贾建国	流　远	殷文硕	莫　岐	黄　箭	黄秉德	常人春
常宝华	常祥霖	崔　琦	崔长武	崔金生	梁厚民	隋　军
韩　朴	舒　乙	傅　玲	彭素海	蔡兴林		

（以上人员按姓氏笔画排序）

刘宝全演唱京韵大鼓

金万昌演唱梅花大鼓，后排为伴奏作“五音联弹”表演



张寿臣表演单口相声



荣剑尘演唱单弦牌子曲

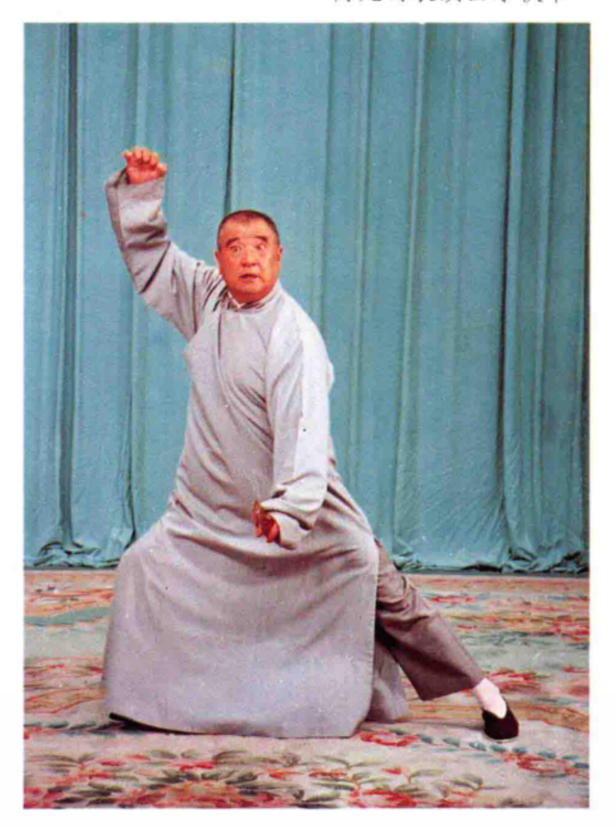
白凤鸣演唱京韵大鼓

侯宝林、郭启儒
表演对口相声

曹宝禄演唱单弦牌子曲

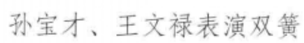


高元钧表演山东快书





郭筱霞演唱梅花大鼓



孙宝才、王文禄表演双簧

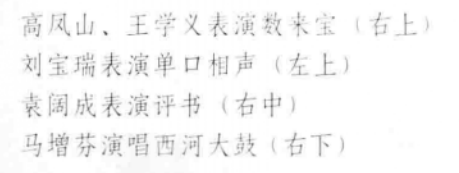




良小楼演唱京韵大鼓







高风山、王学义表演数来宝（右上）
刘宝瑞表演单口相声（左上）
袁阔成表演评书（右中）
马增芬演唱西河大鼓（右下）







关学曾演唱北京琴书



魏喜奎演唱大鼓



孙书筠演唱京韵大鼓

马季、唐杰忠表演对口相声



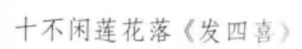
马玉萍演唱河南坠子



姜昆、李文华表演对口相声



拉大片



十不闲莲花落《发四喜》





含灯(梅花)大鼓

福德游艺社成员合影（上）

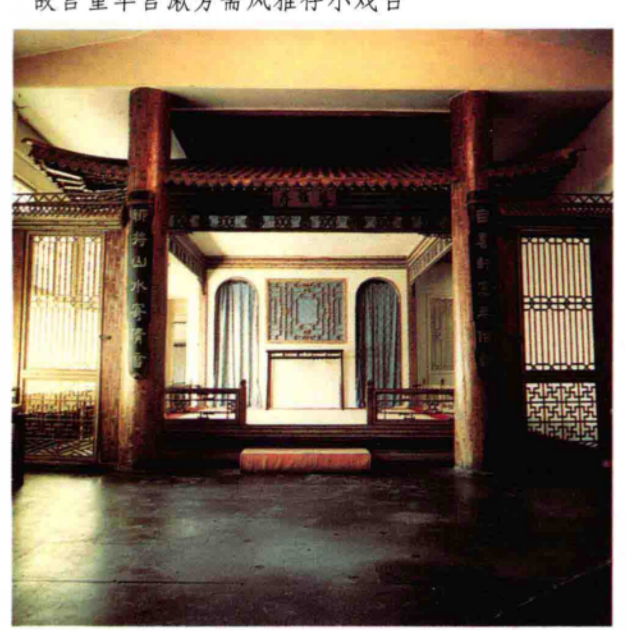
《十不闲》年画（下）

1958年8月，中央领导人周恩来、董必武等接见第一届全国曲艺会演全体人员。

1984年2月3日，中央领导陈云邀请部分曲艺界知名人士在中南海住所欢度春节时合影

老舍（右）、王亚平（中）、赵树理（左）在一起研究曲艺创作

故宫重华宫漱芳斋风雅存小戏台





北京曲艺厅

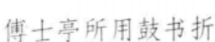




「穷不怕」用过的竹板(拓片)



北平市曲艺公会徽章



傅士亭所用鼓书折





荣剑尘单弦牌子曲唱词抄



评书艺人潘诚立收徒李豫鸣后与来宾合影



宝林同志：

来信收悉。得知你们举办了相声作品讨论会，并将召开评奖大会，很高兴。祝你们在发展相声艺术，丰富人民精神生活的事业中，取得更大的成就。

致

礼！

陈云 八〇.八.廿九

陈云致侯宝林信（手迹）



「中国说唱艺术团」赴美国演出招贴画

第一届全国曲艺会演招贴画

中华人民共和国文化部主办

第一届全国曲艺会演

各地优秀的曲艺演员齐集首都歌唱伟大时代

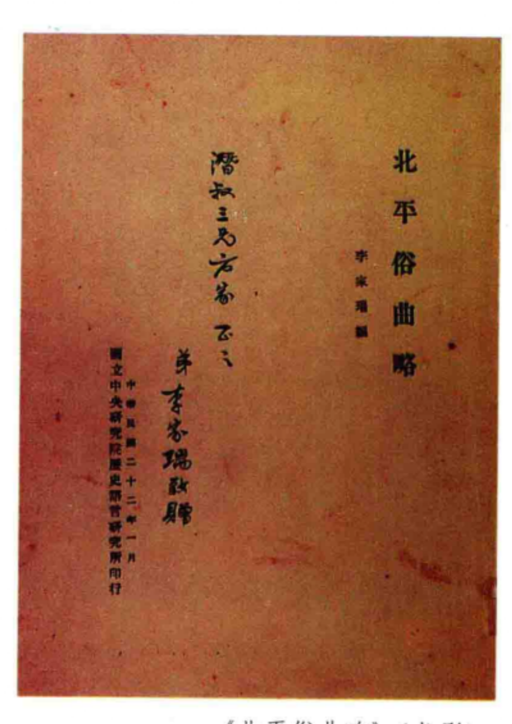
一百多个曲种的优秀节目百花齐放斗芳争妍

演出日期 1958年8月1日至1958年8月10日

演出地址 长安戏院



清道光《白雪遗音》刻本（书影）



《北平俗曲略》（书影）



《说说唱唱》创刊号（书影）



《曲艺》创刊号（书影）



清末曲艺唱词刻本



中国人民赴朝慰问团曲艺服务大队人员所佩胸章



北京市曲艺公会相声改进小组组旗



獎 状

参加北京市第一届曲艺会演所演出的
刘洪彭亮双杂故 經本届評獎委員会評定本局
批准給予 刘田利 以 表演 奖

北京市文化局

一九五八年 六月 日

北京市第一届曲艺会演奖状

序　　言

罗　扬

《中国曲艺志》是我国十部民族文艺集成志书之一；这部志书的编纂出版，是我国文化界尤其是曲艺界的一桩盛事。

我国的曲艺，历史悠久，丰富多采。远在先秦，就有曲艺流传；唐宋时期，曲艺已渐趋繁盛。在长期的发展过程中，我国各民族各地区都创造了具有民族风格和地方特色的说唱艺术，涌现出众多的曲艺艺人和艺术家，积累了难以数计的书目、曲目，形成了异彩纷呈的艺术流派。曲艺来自人民，是人民大众的艺术，许多书目、曲目都反映了人民大众的生活，表达了人民大众的思想、感情、愿望和要求，其艺术形式亦为人民大众所喜闻乐见，无论是在农村、城镇，还是在牧区、林场、边疆和海岛，都拥有广大的听众，在人民文化生活中有着广泛而深远的影响。曲艺对我国文学、戏曲、音乐等姊妹艺术的发展，也有着重要的影响。自然，在封建社会和半封建半殖民地的旧社会，曲艺同戏曲等民族民间文艺一样，是不能登"大雅之堂"的，曲艺艺人的社会地位极为低下，曲艺的发展极为艰难。但是，由于曲艺始终保持着与人民大众的密切联系，深受人民大众的欢迎和爱护，依然不断地向前发展，显示出自己顽强的艺术生命力。

中华人民共和国成立后，我们的国家跨进人民当家做主的新时代，曲艺也随之进入蓬勃发展的新时期。在此之前，在"五四"新文化运动的影响下，曲艺就开始获得新的生机；在中国共产党领导的革命根据地，曲艺受到重视，曲艺改革取得显著的成绩，成为革命文艺的一个组成部分。中华人民共和国成立后，特别是中国共产党第十一届中央委员会第三次全体会议以来，在中国共产党和人民政府的领导下，广大曲艺工作者解放思想，振奋精神，坚持党的基本路线，坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针，坚持"出人、出书、走正路"，创作演出了许多表现新时代、新人物的好书目、好曲目，收集、整理出许多优秀的和比较优秀的传统作品，锻炼和培养了许多曲艺人才，为丰富人民的文化生活，提高人们的精神境界，促进社会主义物质文明和精神文明建设，做出积极的贡献，并取得不少宝贵的经验。我国的曲艺品种现已发展到四百种以上，曲艺工作者

达十余万人，曲艺的创作演出活动越来越活跃，曲艺在人民文化生活中的影响越来越大，曲艺将随着我国社会主义事业的发展而进入一个更加光辉的新阶段。

回顾过去，我们可以自豪地说，我国的曲艺，不愧为中华民族文化艺术的瑰宝；曲艺在我国人民文化生活中的确有着重要的地位和作用。要建设有中国特色的社会主义文化，就不能不认真地研究曲艺，就不能不积极地发展曲艺。任何轻视曲艺的想法和做法，都是不对的。同时，我们要清醒地看到，曲艺毕竟是过去的时代的产物，其中也的确有些消极落后的东西；在曲艺改革工作中也曾发生过一些偏差和失误。

中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国曲艺家协会于一九八六年共同商定编纂出版《中国曲艺志》，并报请列为国家重点科研项目，主要目的就是要以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，正确地记述我国曲艺的历史和现状，正确地反映中华人民共和国成立以来曲艺改革工作的显著成就和曲艺史、论研究的重要成果，以促进社会主义曲艺事业的繁荣和发展。

编纂出版《中国曲艺志》是一项带开创性的大工程。我们的有利条件很多：中国共产党和人民政府很重视这项工作，一方面在方针上给予指导，一方面在人力、物力、财力上给予保证；中华人民共和国成立以来曲艺工作取得的显著成就，为《中国曲艺志》的编纂工作打下良好的基础；曲艺界的同志们对这项工作非常关心和支持，从事志书编纂工作的同志表现出坚强的事业心和极大的热情，许多同志为使这部书早日问世，不辞辛劳，不计报酬，呕心沥血，忘我工作；文艺界和社会各界有关人士也给予积极支持。所有这些，都使我们提高了工作的勇气和前进的信心。同时，我们感到，编纂工作中的困难也很多。首先是史料、资料缺乏。由于旧社会不重视曲艺，在我国的艺文志和地方志中极难找到曲艺方面的记载；若干口头流传下来的东西，很少有人记录、整理出来，有些记录下来的材料，也难免讹误；中华人民共和国成立以后，有关部门曾经收集、记录、整理过一些曲艺资料，不幸的是，“文化大革命”中大都散失；有些老艺人相继去世，更增加了收集资料的困难。其次，是曲艺理论研究工作还相当薄弱，可利用的研究成果不是很多，编纂《中国曲艺志》又无前例可循，缺乏经验。第三，在人力和物质条件等方面也还存在着不少困难。总之，这部《中国曲艺志》的编纂出版工作，是在中国共产党和人民政府的领导下，大家同心协力、艰苦奋斗和积极探索的结果。

编纂出版《中国曲艺志》既然是一项带开创性的工作，客观上又存在着许多困难，加以我们的认识水平和编纂能力有限，这部志书难免有缺点和不足。我们热切希望，今后继续得到各方面的关心、指导和帮助，以便群策群力，使这部志书越修越好，并通过修志工作，把我国的社会主义曲艺事业不断推向前进！

凡　　例

一、本志的宗旨是，在马克思列宁主义、毛泽东思想指导下，坚持实事求是的原则，尽可能系统、翔实地记录和整理各地区、名民族曲艺历史与现状的有科学研究价值的资料，反映中华人民共和国成立以来曲艺改革的成就及其理论研究成果，以弘扬优秀的民族民间文化艺术，繁荣和发展社会主义曲艺事业，促进中外文化艺术交流。

一、本志按中华人民共和国现行的各省、自治区、直辖市立卷编纂。

一、本志时间上限，各卷按本地区曲艺发展的实际情况而定；下限一律至公元一九八五年底截止。

一、本志各卷统一按《〈中国曲艺志〉地方卷体例》的要求编写。分综述、图表、志略、传记四大部类，并按此顺序排列。

综述以历史时代为序，概括地记述本地区曲艺的历史和现状；

图表设本地区行政区划图、曲种分布图、大事年表、曲种表及其它有关图表；

志略包括曲种、曲（书）目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀及其它等，并以此顺序排列；

传记是为本地区曲艺活动中有成就、有影响的演员、音乐设计和伴奏人员、作家、教育家、理论家、活动家等人物立传。立传人物均按其主要从艺地区记述，以生年先后为序排列。凡本志所记时间下限以后去世者与尚在世者，均不在本志列传，其艺术活动及成就在有关部类中记载。

一、本志附录，撷收本地区与曲艺有关的政策、法令及其它的有关资料。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前一律以朝代及其年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

一、本志志略部类中曲（书）目之排列，以其名称的笔划为序；传记部类人物排列以生年先后为序。

目　录

综　　述



综　述

北京地处华北平原的北端，地理坐标在东经一百一十五度二十一分至一百一十七度三十二分，北纬三十九度二十三分至四十一度零五分之间；西邻黄土高原，北接内蒙古高原；燕山和西山环绕于西北，万里长城逶迤于群峰之上；永定河和潮白河流贯于沃野，大运河沟通与南方的水运联系；近临渤海，远接中原，巍踞形胜。历史上不仅有“右拥太行，左抱沧海”、“北倚山险”、“南控江淮”之誉，而作为城市的北京，曾建五朝宫阙，堪称历史文化名城。

北京上古处幽州地。《尚书·舜典》载：“流共工于幽州”。周武王克殷后，封召公于北燕，都蓟，始见称蓟。汉初属涿郡辖区，汉武帝元狩六年（前117）置十三州，改涿郡为幽州，作为行政建制的幽州由此始称。唐时为幽州治所。辽时建为陪都，称燕京或南京。金海陵王完颜亮贞元元年（1153），女真人把都城从松花江流域迁到南京，并正式改名为中都。元代建为都城，称大都。明初，大将徐达奉命北伐，攻克大都后，改称北平府；明永乐元年（1403）燕王朱棣当了皇帝，为明成祖，永乐十八年改北平为北京，并定都北京，北京之名由此始，翌年从应天（今南京）迁都北京；直至民国十七年都称北京。民国十七年国民政府定都南京后，改北京为北平。1937年至1945年日寇占领北平，改称北京。日本投降后，仍称北平。1949年10月1日中华人民共和国成立后，复称北京，设立直辖市并被定为首都。

至二十世纪八十年代中期，北京作为直辖市的城郊总面积为一万六千八百余平方公里，人口约一千万。其中，郊区面积占总面积的百分之九十七，城区人口约占总人口的百分之七十，流动人口约占总人口的百分之十。全市共辖十八个区县，包括东城、西城、宣武、崇文、朝阳、海淀、丰台、门头沟、石景山九个区，和通县、顺义、房山、昌平、大兴、怀柔、平谷、密云、延庆九个县。北京不仅是全国的政治文化中心，而且也是交通运输包括铁路和航空的最大枢纽。

悠久的历史和丰富的文化积淀，使得北京的曲艺不仅传统深厚，而且独具特色。其作为都城的特殊地位与文化中心的人文基础，给北京曲艺注入了有别于其他地区的独特内涵。

金、元时期的北京曲艺

古代北京的曲艺艺术活动，踪迹可考者，可推至金时。

金代迁都燕京并改称中都后，文化中心随之南移。海陵王完颜亮是个荒唐皇帝，常在宫中与伶人嬉闹，有的艺人因此受宠，甚至官至一品，据《金史》"列传"第六十七《佞幸传》载，有个张仲轲，幼名张牛儿，"说传奇小说，杂以俳优诙谐语为业，海陵引之左右，以资戏笑"。《京本通俗小说》中《金主亮荒淫》篇也说到这个张仲轲在金被擢为秘书郎，出入宫禁，这反映了当时说唱艺人的活动及其影响。

金代的曲艺说唱因素及其情形在院本杂剧中有所吸纳和保存。周贻白在其《中国戏曲发展史纲要》中，称《南村辍耕录》所载金院本"或有系北宋时期流传下来的旧本，而仍通行于燕京民间勾栏者。由此反映出当时燕京社会之发达。否则，绝不会有如此众多的通行行院的杂剧本子或故事说唱"。关于院本中存留的说唱因素，《金史》卷六十四"后妃"条下所记章宗时宫廷中一段两人表演的院本，优人借凤凰"里飞"的谐音讽谏皇上莫为恩宠"李妃"而随意给人"加官进禄"，由形式到内容均延承古代的俳优说唱传统。从后来清人毛奇龄《西河词话》及梁廷柟《曲话》中，又知"连厢词"相传源于金时，属于"金人仿辽大乐之制"，其表现形式为："带说带演。以司唱一人，琵琶一人，筝一人，笛一人，列坐唱词。而复以男名'末泥'、女名'旦儿'者，并杂色人等，入勾栏扮演，随唱词作举止。如'参了菩萨'，则'末泥'抵揖；'只将花笑捻'，则'旦儿'捻花之类"。

公元1279年，元朝统一中国。尽管民族压迫严酷，但元大都的说书艺术仍较兴盛。词话是元代曲艺中的重要品种，其说唱故事用散文、韵文相间的文学体制，为民间接受和喜爱，却被朝廷禁演。在《元史·卷一百五·志第五十四·刑法四》所载朝廷颁布的"禁令"中明文规定："诸民间子弟不务生业，辄于城市坊镇搬演词话，教习杂戏，聚众淫谑，并禁治之。"元人词话的叙述体体制为当时的杂剧所吸收。从当时大都的剧作家关汉卿的名剧《赵盼儿风月救风尘》第三折主人公赵盼儿口中，可以窥见当时词话习用的唱词情形："那唱词话的有两句留文：'咱也曾武陵溪畔曾相识，今日佯推不认人。'"杂剧作家中有不少大都人，他们在作品中大量汲取词话的诗赞体制，或直接引用词话唱文。这都说明词话曾在当时大都艺术创作活动中发生影响。

元代有一种"说唱货郎儿"，源于小商贩的叫卖腔调，只用鼓板节拍演唱，风格简单朴实。它也被用作杂剧或散曲的套曲。从元杂剧《风雨象生货郎担》第四折"女弹"中，可以间接了解到其演出的大概情形。说唱货郎儿的作品都未能传留下来。在元大都，这种伎艺受到百姓欢迎，但为朝廷所不容。《元典章》五十七"刑部·杂禁"中说："在都唱琵琶词、货郎

儿等，聚集人众，充塞街市，男女相混，不惟引惹斗讼，又恐别生事端。蒙都堂议得，拟合禁断。”

元代时兴的散曲，其表演方式为清唱曲牌，无宾白科介，有别于戏曲；在体制上包括套数和小令两种，用弦索、笙笛、鼓板等伴奏，由歌伎、歌童演唱。明沈德符《顾曲杂言》“时尚小令”条曾谈到了小令的兴起：“元人小令行于燕、赵后，浸淫日盛。”散曲中的文人作品，往往歌唱山林隐逸、男女恋情，也有少数民间作品如无名氏〔醉太平〕小令，用“奸佞专权”、“开河变钞祸根源”、“官法滥，刑法重，黎民怨”等词语，反映了人民的疾苦。元陶宗仪《南村辍耕录》称这阕小令“不知谁所造，自京师以至江南，人人能道之”。

元夏庭芝所著《青楼集》记载有元末文人“名公士夫”与大都歌伎的往还情形，同时也提到了大都的歌伎们及其所擅长的说唱表演名目，如有长于唱慢词的解语花（刘氏），歌舞谈谐名冠京师的玉莲儿，善于谈谑的国玉第，专擅小唱的李心心、杨奈儿及“京师唱社之巨擘”元寿之等。

明代的北京曲艺

明成祖朱棣迁都北京，一方面颁布所谓“国初榜文”，禁止民间收藏词曲；另一方面又广泛搜罗民间词曲。在《永乐大典》中就辑有大量民间曲本。《四库全书总目提要》卷五十四《史部》十《稗史类存目》三称，“案《永乐大典》有平话一门，所收至夥，皆优人以前代轶事敷衍成文而口说之”。其后，宪宗、武宗也爱好词曲。明李开先《张小山小令后序》云：“史言宪庙好听杂剧及散词，搜罗海内词本殆尽。武宗亦好之，有进者即蒙厚赏，如杨循吉、徐霖、陈符所进，不止数千本。”

明代说书继续在北京民间流传。元代已有的平话至此时又作评话。明都穆《都公谭纂》卷下记载有当时北京的一个评话艺人称：“真六者，京师人，瞽目，善说评话。”姜南《蓉塘诗话》记载有当时北京唱曲表演的情形：“世之瞽者或男或女，有学弹琵琶，演说古今小说，以觅衣食。北方最多，京师特盛。”北京的宫廷中也有平话活动。沈德符《万历野获编》中说，嘉靖年间，武定侯郭勋谋求进爵上公，编写了话本《英烈传》，“令内官之职平话者，日唱演于上前”。且谓此相传旧本，意在“为祖上邀功”，宣扬他的五世祖郭英在鄱阳湖战役中射死陈友谅的战绩，果然嘉靖皇帝由此对郭勋恩宠有加。这一记载表明，明代宫廷设有专职说书人。

从词话刻本流传上也可以看出，明代词话在北京很流行。1967 年，上海嘉定县平整土地时，在明代宣姓墓中发现明成化七年到十四年（1471－1478）北京永顺堂刊印的十三种“说唱词话”，包括讲史类的《新刊全相说唱足本花关索传》等，公案类的《新刊全相说唱包

待制出身传》等，传奇灵怪类的《新刊全相说唱开宗明义富贵孝义传》等。这些词话的曲本均为有说有唱、韵文散文相间的体制，其中韵文句式基本上为七言的诗赞体。

由元至明，散曲渐渐失去民间生活气息而趋于僵化。众多的民歌、小调代之而起，且各有曲牌名目，其笼统的称谓是“时调小曲”。陈宏绪在《寒夜录》中记明代词曲家卓珂月的话说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几〔吴歌〕、〔挂枝儿〕、〔罗江怨〕、〔打枣杆〕、〔银绞丝〕之类，为我明一绝耳。”时调小曲盛行于宣德至正德年间(1426—1521)，初时畅行中原，而后流传江淮，并且传到北京。徐充《暖姝由笔》一书记载，明英宗正统年间(1436—1449)，北京忽然满城唱起了《妻上夫坟曲》，于是“有旨命五城兵马司禁捕”。又据《万历野获编》所记，万历年间(1573—1619)“又有〔打枣杆〕、〔挂枝儿〕二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵……但北方唯盛爱〔数落山坡羊〕。其曲自宣、大、辽东三镇传来。今京师妓女惯以此充弦索北调”。明代称专业唱时调小曲的人为歌童，歌童小唱的影响下及清初，其曲调流传则更为久远。《万历野获编》称：“京师自宣德顾佐疏后，严禁官妓，缙绅无以为娱，于是小唱盛行。”

明代北京还有一种说唱性很强的表演伎艺，名“倒喇”。《万历野获编》曾提到：“都下贵珰家作剧，所用童子名‘倒喇小厮’者，先有敲木盏一戏”。所记为万历年间事。明末，刘侗、于奕正在《帝京景物略》中记叙了清明节时在北京西直门外高梁桥看过的倒喇表演，称它“掐拨数唱，谐杂以诨焉，哀鸣如诉也”。《历代旧闻》引《燕都杂咏》，描述了倒喇的表演形式：“‘倒喇传新曲，瓯灯舞更轻，筝琶齐入破，金铁作边声’。注云：元有倒喇之戏，谓歌也，琵琶、胡琴、筝俱一人弹之，又顶瓯灯起舞。”李家瑞在《北平俗曲略》中说，“北方自蒙古、热河输入元人的小令，倒喇，沟调等”，可知倒喇是在民族间的文化交流中传入北京的。

清代的北京曲艺

在清代的北京，曲艺形式不断丰富，重要曲种逐步定型，演唱技艺日臻成熟，呈现出继往开来的发展局面。

北京是清代的都城，在清统治的二百六十八年中，这里曲艺的发展历经三个发展阶段：顺治、康熙、雍正朝共九十二年，是继承前朝曲艺、萌生新的曲种的发展初期；乾隆、嘉庆朝共八十五年，是满汉文化融合、若干重要曲种生成、曲艺走向全面兴盛的发展中期；道光、咸丰、同治、光绪、宣统朝共九十一年，是经过组合分化、许多曲种定型、艺术技巧成熟的发展后期。

清初顺治、康熙、雍正三朝，国势日盛，朝廷以民族压迫政策和民族怀柔政策并施，注重使用汉族知识分子，吸收汉文化。国家的统一，政治的稳定，经济的发展，客观上提供了

艺术繁荣和民族间、地区间文化交流的机会。对待民间文艺，统治者虽然时颁禁令，而出于歌舞升平和自身享乐的需要，也相应有所利用。清初北京的曲艺是明代曲艺的延续。如明代有专职平话的内官一样，清代也有供奉内廷的说书人，邓之诚《骨董琐记》卷六《韩生评话》中提到，有韩生"善评话，顺治中尝供奉内廷"，所记韩生名韩修龄。康熙年间被京人誉为"燕台七子"之一的宋琬，所作的《鹧鸪天赠说书韩修龄》词，便有"开元供奉今谁在，抵掌雍门泪满巾"句。康熙四年(1665)江南大说书家柳敬亭曾来北京，时年七十九岁，仍能以说书"名动公卿"。曹贞吉《珂雪词》书首附录词话一则，说："柳生敬亭以评话闻公卿，入都时邀致踵接。"这说明评话艺术在当时宫廷和上层社会中仍然流行。

此时京城民间流行的说书，是由有说有唱的词话于明清之际发展而成的鼓词，或称鼓书，也叫弦子书。鼓词和词话一样，是韵文和散文交替运用的叙事体制，唱词通常分七言与七言加衬字而为十言两种，用弦索伴奏，音乐形制尚无确考。其演出形式，如徐珂《清稗类钞》七十七"鼓词"条所载："唱鼓词者，小鼓一具，配以三弦，二人唱书，谓之鼓儿词，亦有仅一人者，京津有之，大家妇女无事，辄召之使唱，以遣岑寂。"北京瞽目人说书，也是由明入清的。据金受申《北京通》谈："到清代盛时，王公府第，缙绅宅门，都有伺候的瞽目人，每日进府说唱大本书，小曲等……""北京瞽目人，在清初以前，也归'教坊司'所辖'太卜院'，据传说有铁印一颗，铁马竿(杖)十三根，后雍正间裁除乐籍，瞽人也同时没了系属。"

明代北京兴起的时调小曲，至清初，繁盛之势不减。当时称之为小曲、小唱、时调等，或直呼曲调名，大都属于单曲体的曲艺。这时时兴歌童演唱小曲，称为档子。汪启淑《水曹清暇录》记："曩年最行档子，盖选十一二龄清童，教以淫词小曲，学本京妇人装束，人家宴客，呼之即至。"零散民间艺人在京城走街穿巷、出入茶园演唱小曲的，也不乏其人。"夏月街上，时有盲女，携琵琶卖唱"(《都城琐记》注)。各种小曲的来源，除北京民间曲调外，最重要的是沿着大运河北上的南方各省的民歌小调，山东临清是一个中转站，北方邻近省份的小曲也不时传来。在运河船上演唱的，以情歌为主的小调为其大宗，清初流入北京后形成了一个曲种的雏形，人称马头调(码头调)。源出安徽"凤阳妇人歌"的十不闲北上，康熙年间开始在北京立足，先是在民间花会中演出，后来发展成为一个曲种形式。清初，作为北京满人脆唱小曲一支的岔曲已经出现；太平歌词也已产生，据该行老辈艺人云："太平歌词之名顺治年间已有之。故宫岔曲中，已有太平歌词之名称。"而于明末传来的蒙古的倒喇、热河的沟调等说唱样式，此时在京城仍有演出。

逮至乾隆、嘉庆年间，经过满人与汉人共同努力，创造了一些影响深远的重要曲种，北京曲艺出现了一片繁荣景象。康、雍、乾盛世，至乾隆朝，已经平弭了内乱外患，天下承平日久，城乡经济发展，文化交流频繁，给京城曲艺走向兴盛提供了极好的机会。乾隆初年，只说不唱的评书开始与又说又唱的弦子书分流，开创了北京评书这一个大曲种。据陈荫荣搜辑的《北京评书艺人谱系表》所载，北京评书艺人循师承关系上溯，其辈分最高的是王鸿

兴。传说他赶上雍正十三年(1735)胤禛逝世，由于百日内禁止动乐，这才弃其弦歌，抵掌而谈，改说评书的。他的弟子分为评书、弦子书两支，代代递传，名家辈出。北京的鼓书，即弦子书，至晚在嘉庆初年已经编演了颂扬本朝清官刘墉、施世纶的两部长篇《刘公案》、《施公案》，是为清代侠义公案书之肇始。

从这种又说又唱的鼓书中分化出一种只唱不说的短段形式，是为后世各种大鼓的滥觞。其曲词为七言或十言的诗赞句式，也是以木板和书鼓节拍，弦索伴奏。对于这种变化，说法不一。郑振铎《中国俗文学史》以为，短篇鼓词是长篇鼓书的"摘唱"，即"摘取大部鼓词的一段精华来唱的"；叶德均在《宋元明讲唱文学》中则认为，"鼓词中有一类小型的以唱(韵文)为主的'段儿书'，是起源于明末时的山东民间"。就是这类小型段儿书，后来发展成为北京和河北及东北各地的各种大鼓词。这一时期，北京产生了最早的本地大鼓曲种，即八旗子弟、自号"梅花馆主"的玉瑞所创制的梅花大鼓，开始流行于北城，又称"北板儿大鼓"。

清初京城盛行的各类小曲，乾嘉时期仍在繁衍，但影响已见减小。据翦伯赞主编《中外历史年表》称，乾隆二十四年(1759)"十二月，御史史茂清请禁花档小唱，被斥"。嘉庆年间编纂的《白雪遗音》等书中，保存下来许多小曲唱词。其中有一曲多次反复的形式，也有以众多小曲曲调为曲牌联结演唱的形式。小曲中的许多曲调伴随演唱方式的相对固定已有〔码头调〕等形成独立曲种形式，更多的曲调则作为音乐素材被诸多唱曲类曲种吸收化用。嘉庆后期，小曲走向衰落。

乾隆年间，操八角鼓演唱的岔曲已经发展成熟，影响及于朝野。乾隆六十年(1795)在北京编印的《霓裳续谱》收入京、津流行的杂曲曲词六百二十二首，其中岔曲就占了一百四十八首之多。旗人宴集，时常演唱岔曲，坐弦立歌，并组成很多岔曲班社，还出现了平岔带戏的拆唱形式。阿桂部奉旨西征大小金川，回师凯旋，带回了赞颂皇恩、军功的岔曲群曲形式，这种群曲形式先在宫中流传，继而也传入八旗子弟中间。

乾隆初年在北京形成的子弟书，是以满族人为主创造的一个重要曲种。当时一些八旗子弟参照北方鼓词的写法，创作出以七言为主体的唱词，后来用戍边返京的八旗军士带回的人称"八旗子弟乐"中的小曲曲调，配以三弦伴奏，开始形成子弟书。子弟书又名清音子弟书，内容多半是采用杂剧、小说、戏曲故事及当时社会生活创作，多用汉字编写，也有满语、汉语混用的，称为"满汉兼"。子弟书唱词主要用七字句，可以加衬字，与鼓词或鼓书均相同。而子弟书的腔调，则与鼓词、鼓书有所不同，据光绪年间曼殊·震钧著《天咫偶闻》说，子弟书"其调雅驯，其声和缓，有东城调、西城调之分。西城调尤缓而低，一韵萦纡良久"。李家瑞《北平俗曲略》提到大鼓书的唱腔时说，"只有八句"，"周而复始"，而谈到子弟书则说，"岔曲里有《书名》一曲，其中有云，'子弟书三眼一板实在难学'，在音乐上一板三眼是很缓慢的，所以子弟书即以缓纡称"。此时北京著名的子弟书作家有罗松窗等人。嘉

庆三年(1798),朝廷遣送闲散宗室人员,子弟书东城调得由北京传到沈阳。

北京的八角鼓,是清代满族八旗子弟在乾隆年间创始的另一种曲艺形式。八角鼓吸纳了诸多明清俗曲曲牌,形成曲牌联结体的体式,并有所发展。至其演出形式形成所谓"全堂八角鼓",包容的表演形式更加庞杂。二十世纪五十年代,沈彭年、白凤鸣、王家齐等访问了北京老艺人霍连仲,记录下霍氏所知嘉庆年间八角鼓的情况,大意为初期八角鼓包括"鼓、柳、彩"。鼓指的是弹打着八角鼓演唱的各样岔曲,以及曲头与曲尾之间插入一个牌子的"枣核儿",插入几个牌子的"腰截儿",数人演唱的"群曲儿",一人弹一人唱的双头人儿和"杂牌子曲儿"等;柳指唱曲儿,主要是唱马头调;彩是指变戏法,俗称"古彩戏法"。后来,逐渐增加了一些说唱形式如琴腔、逗哏、北板儿梅花调、牌子曲拆唱和那时京郊南苑艺人高显臣自创的联珠调等,号称"全堂八角鼓"。霍氏所介绍的在嘉庆年间盛行的全堂八角鼓,实是北京曲艺演出中多种曲艺说唱方式的组台方式。其中牌子曲拆唱作为独立形式演出,又称为"拆唱八角鼓"。八角鼓的曲词,在《霓裳续谱》、《白雪遗音》中多有保存。

产生于宋代南方、由乞丐说唱的古老曲种莲花落,乾隆年间在北京流行开来,既出现了专业艺人卖艺,也常见旗籍子弟走局票演。旗籍子弟为与乞丐演唱的大口落子有所区别,称他们所唱的为小口莲花落。嘉庆年间十不闲也在京城盛行,有部分艺人开始进入杂耍园子演出,并出现了十不闲与莲花落合流的趋势。同时,另一由乞丐沿街即兴数说的古老曲种数来宝,也在城内活跃起来。

乾隆末年至嘉庆初年,北京说唱名家黄辅臣创造了二人表演的双簧,进入宫廷,又返回民间,成为深受群众欢迎的一个滑稽类曲种。

这一时期,外地曲种艺人继续进入京城,在明地或书场、茶园献艺,带来了许多书目、曲目和表演技巧。清初北京已见有演唱南方弹词、平湖调的,嗣后进京的曲种更多。乾隆三十四年(1769)至嘉庆三年(1798)之间,有前因居士黄竹堂作了一部《日下新讴》,这是一个手抄本,由北京图书馆作为善本收藏,记载了此时河北一些鼓书艺人在京师作艺的情况。嘉庆年间,从河北来的鼓书艺人刘丹池与其师张连奎,在国丧禁止动乐期间,创造了用竹板伴唱的竹板书形式,丰富了北京的曲艺样式和表演艺术。

道光暨以后诸朝,清廷日益腐朽,阶级矛盾、民族矛盾激化,外国帝国主义大举入侵,使中国渐渐沦为半封建半殖民地社会,国无宁日,民不聊生。严酷的现实,使太平年月的北京曲艺,发生了两个方面的深刻变化:一方面是以八旗子弟和有闲阶级为主体的曲艺活动难以为继,从自娱性质向营业性质嬗变,票友们纷纷下海,致使北京曲艺的内容和形式都更加适应市场的需要;另一方面是行业竞争加剧,产生了许多曲艺名家、曲种流派和艺术样式,重要曲种渐渐定型,表演技巧趋于成熟,并加速了书目曲目的建设和积累。由于天灾人祸,大批农村艺人涌进京城说唱卖艺,也在一定程度上影响了北京曲艺的格局。

到了道光、咸丰年间,西调子弟书艺人石玉昆以"巧腔妙句"驰誉北京,他所编演的《龙

图公案》(《三侠五义》)常演不衰。鲁迅在《中国小说史略》中说，"《三侠五义》为市井细民写心"，"说书之地又为北京，其先又屡平内乱，游民辄以从军得功名，归耀乡里，亦甚动野人歆羡"。这部书后改评书，并出版小说，实为清代侠义公案书代表之作。此时，北京的子弟书已经开始衰落。至同治、光绪年间，仍有子弟书艺人郭栋儿创制南城调，名噪一时，往后子弟书已鲜见有人演唱。

八角鼓艺术逐步走向市场，全堂八角鼓的组台形式也在分解。从八角鼓派生的单弦牌子曲，简称单弦，是重要的北京曲艺形式之一。其创始人，道光年间生人的司瑞轩，艺名"随缘乐"，本是八角鼓票房的组织者，因为与票友们闹意气，愤而创出自编、自唱、自弹的"一人单弦八角鼓"，在曲牌联套体中吸收杂曲曲调演唱并广为流传，被称为"单弦牌子曲"。拆唱八角鼓、联珠快书也是从全堂八角鼓中独立出来的曲种。

至清末，十不闲分成了子弟票友演唱的"清门儿"与艺人演唱的"浑门儿"两支，同时产生了"十不闲莲花落"的演出形式，演员七八人，一齐登场，先敲击十不闲乐器，演唱〔四喜〕、〔八掌〕、〔架子曲〕等，再演唱莲花落曲目。

全堂八角鼓的分解，另一个直接结果是相声的面世。清初北京已有被称作"象声"的传统技艺，重在口技摹仿之能。嘉庆以来，全堂八角鼓中便有"逗哏"，而全堂八角鼓多在大家府第中演出堂会，外间少见"逗哏"演出。大约生于道光年间、原为全堂八角鼓逗哏艺人的张三禄，开始以说单口相声卖艺。其后，同治、光绪年间的相声名家，首推曾在天桥说相声的朱绍文(又作朱少文，艺名"穷不怕")，他在演出的同时，开始收徒授艺。1908 年，英敛之在《也是集续篇》里提到当时的相声："其登场献技，并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态摭拾一二，或形相、或声音，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐，此所谓相声也。"从相声演员的师承关系上溯，朱绍文辈分很高，善于演唱太平歌词和表演单口相声，也是对口相声和群口相声的创始人。相声在初期发展中，有由全堂八角鼓中"逗哏"脱胎出来的所谓"清门儿"相声，与在市井间以口技摹仿和现挂表演卖艺的"浑门儿"相声分属两个支脉。后来成熟的相声是为二者的合流。说学逗唱是其艺术构成的四大技能。相声出现的时候，康乾盛世已成过去，晚清国势衰微，民怨鼎沸。畸形的社会生活正好构成了相声滋生的土壤，使之发展成为以说为主的独特表演曲种。

各类大鼓短段儿活，取代以前的各类小曲，成为清末北京曲艺唱坛的主角，也是一种重要的艺术现象。梅花大鼓的"北板儿梅花大鼓"，于清末传到南城，有艺人改革唱腔并丰富曲目，称为"南板儿梅花大鼓"，影响益增。在河北南部流行的木板大鼓的基础上，清末于北京形成了京音大鼓即京韵大鼓。京韵大鼓为七言和十言诗赞句式，弦索伴奏和鼓板节拍方式；其唱词除原有的民间创作外，又采用了子弟书的唱词，丰富了曲目。铁片大鼓又称乐亭大鼓，也于此时形成于京东通州一带，流行于京、津等地。西河大鼓从河北进入北京的时间，至迟在清道光、咸丰年间，它的段儿活活跃于京城曲苑，中长篇书则与评书互相融合，

丰富了北京说书的书目与技巧，从而使之成为在京城影响最大的外来鼓曲品种。

评书艺术业已发展壮大，艺人代有名家，编讲书目甚夥。常说的书目累积数十部，讲史的有《列国》、《西汉》、《东汉》、《三国》、《隋唐》、《精忠》、《明英烈》等，艺人称之为“袍带书”；讲侠义公案的书目有《三侠五义》、《施公案》、《彭公案》等，称之为“短打书”，数量较多；讲神魔的有《封神榜》、《西游记》、《济公传》等。另有以《聊斋志异》为蓝本敷衍成的中篇评书系列。

到清朝末世，在北京娱乐业中，曲艺已经成为仅次于戏剧的一大艺术门类。富察敦崇在《燕京岁时记》中不无偏见地写道：“戏剧之外，又有托偶、影戏、八角鼓、什不闲、子弟书、杂耍、把式、像声、大鼓、评书之类。……八角鼓，乃青衣数辈，或歌唱打诨，最足解颐。什不闲，有旦有丑而无生，所唱歌词，低回婉转，冶荡不堪，咸、同以前颇重之，近亦如《广陵散》矣。子弟书，音调沉穆，词亦高雅。……像声，即口技，能学百鸟音，并能作南腔北调，嬉笑怒骂，以一人而兼之，听之历历也。大鼓，评书，最能坏人心术，盖大鼓多采兰赠芍之事，闺阁演唱，已为不宜；评书抵掌而谈，别无帮衬，而豪侠亡命，跃跃如生。”由此可见清末曲艺演出的一般情形。

清代北京的曲艺形成了多种层次的演出方式，有市井之间的撂地求财，有艺人的走街串巷，也有“全堂八角鼓”组台形式和“走堂会”的方式，还有茶楼演出的方式。《日下新讴》中有一首诗吟咏了茶楼演出：“万年茶社好风光，杂耍纷陈欢乐场，八角鼓停碟子李，像声接上画眉杨。”

随着曲艺演出的兴盛，抄印唱本的生意也发展起来。乾隆年间，在北京西直门内高井胡同，开了个张姓人抄卖唱本的书铺“百本堂”，人称“百本张”，一直抄卖唱本到民国初年；相类的书铺还有亿卷堂、聚卷堂、别野堂、同乐堂、耕心堂等二十多家，也抄写或刻印唱本发售。光绪年间，也见有评书表演记录本印行流传。

中华民国时期的北京曲艺

公元1911年的辛亥革命，推翻了清王朝的统治。1912年，中华民国建立。民国初叶，北京开始有人将说唱艺术称作“曲艺”。如民国八年(1919)张云舫写的滑稽大鼓段子《海三姐逛东安市场》，其中就出现了“小三姐儿听了各样的曲艺”这样的词句。

在五四运动反帝反封建精神影响下，民国十一年，北京曲艺界曾有新编京韵大鼓《灯下劝夫》上演，其唱词表现了帝国主义列强虎视眈眈想要瓜分中国，有识之士深以国势危弱为忧的内容，但这样的曲目毕竟很少。

民国时期的北京，是一座工业基础薄弱的消费城市，也是一座人口集中的大城市，这

里有工人、农民，也有官僚、失意政客、没落贵族和富商巨贾，还有文人学者、学生、小商人、店员、手工业者等。对于自五四运动以来进入现代历史时期的北京曲艺来说，这个阶层复杂的听众群所反映出来的多种多样的审美愿望和艺术情趣，影响着北京曲艺的发展趋向。这时，原在北京城区以自娱娱人为主要活动目的的旗籍八角鼓票友子弟，纷纷下海，以演艺为业，与民间艺人合流。一向在天桥市场及庙会上演出的流动艺人，开始逐渐进入城区的杂耍园子。作为大城市，北京吸引了周围农村的职业、半职业曲艺艺人。艺人们各自磨砺艺术，争相提高说唱技巧，从中涌现出不少杰出的代表。他们又常常应邀到津、沪、宁、汉、沈等城市演出，扩大了北京曲艺在全国的影响。为了在竞争中提高上座率，艺人们演出优秀传统曲目、书目的同时，也有意识地努力增加新的曲目或书目。然而，他们更主要的仍是从传统的路数取材，改编古典戏曲、小说，或者以传统节目翻新。

评书依然深入人心。书馆争相聘请说书名家，各以拿手书目为号召，以吸引听客逐日前来欣赏。民国初年，北京评书界代表人物双厚坪、潘诚立等率先净化书目，团结和组织同行艺人，成立了评书研究会，以改进评书艺术。二十世纪三十年代前后，北京著名评书家群福庆、田岚云、王傑魁、陈士和、袁傑英、品正三等，及后起者连阔如、陈荣启、赵英颇等，所演过的袍带、短打、神魔等类书目，各有独到之处。评书的听众还是很多，据时人也是评书艺人的云游客（连阔如）《江湖丛谈》一书述及其原因说，当时“戏价已入贵族化中，评书尚守平民化故辙，听一天书茶资一毛钱，尚有富余，无怪闲散阶级人皆嗜评书了”。为了争取“书座儿”，增加收入，新出现的短打书目一再续书，致使书的情节无端拉长，人物越说越多，细节尚可，情节荒唐，艺术上不免失之于粗和滥。至二十世纪四十年代初，评书已显露出衰微的征象了。

有说有唱的鼓书，如西河大鼓，此时传入北京进入天桥等处的露天书场和茶馆，并且借鉴和移植评书等曲种的书目，改编说唱，其最为脍炙人口的包括《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》等书目。

京韵大鼓逐步定型。北京、天津两地间说唱艺术的交流往来频繁。相声、梅花大鼓等由北京传往天津；而京韵大鼓则曾由京入津，盛行津门，再由刘宝全冶炼成熟于北京，发展成为京津杂耍园子中不可或缺的主要演出曲种。擅长演唱历史故事中英雄人物的刘宝全、擅长演唱移植的子弟书词《露泪缘》的白云鹏，和演唱中以神完气足称胜的张筱轩，在京津两地听众中被公认为京韵大鼓演唱的三大流派。二十世纪二十年代末期，刘宝全的弟子白凤鸣，在其兄白凤岩的协助下创演了《击鼓骂曹》、《方孝孺》等十余段独有曲目，在“刘（宝全）派”、“白（云鹏）派”唱腔音乐的基础上又有所发展，到三十年代被誉为“少白派”。各流派的名家和参加落子馆演出的京韵大鼓女艺人中的佼佼者在京津曲坛竞争激烈。到二十世纪三十年代后期，京韵大鼓界女艺人名家日多，且声誉日隆。

各地方言鼓曲也陆续到北京游艺场所献艺，其中的山东大鼓、河南坠子等颇能与北京

曲种同台异趣，吸引吸众。

单弦牌子曲在此时出现了名家德寿山和全月如。德寿山擅长编演新词，即兴发挥；全月如将坐唱发展成站唱。继之又有荣剑尘、常澍田、谢芮芝，号称单弦牌子曲三大流派，以及谭凤元、曹宝禄等名家，风格各异，竞相编演《今古奇观》、《聊斋志异》等小说故事题材的节目，丰富了单弦牌子曲的曲目，颇受当时一些听众欢迎。

相声不断在发展，艺人代代相传。在朱绍文之后，清末民初，相继出现了李德钖（万人迷）、焦德海等艺名排行“德”字辈的八位名家，号称“相声八德”，蜚声曲坛。之后，有人称“相声大王”的张寿臣及其弟子常宝堃、刘宝瑞，擅长演“柳活”（学唱）的张杰尧、侯宝林等，各领风骚。这一时期的相声，有《打白朗》这样的讽刺反动统治阶级的节目，又有结合现实谐谑地说表民俗的节目。如《白事会》本来是张扬袁世凯丧仪的，后曾演化为表现孙中山的奉安大典；也有反映城市平民困苦生活，以自我嘲讽引发欣赏者共鸣的节目；还有仿学京剧唱段为主的节目。内容丰富，迎合潮流又不时地兼演双簧、太平歌词、数来宝，能适应各个层次的听众。至二十世纪三十年代中期，相声不仅在天桥、庙会、堂会上演出，也进入了杂耍园子。二十世纪三十年代后期，从张杰尧开始，相声在综合演出的各个品种中，出场排名顺序逐步升级，达到能与京韵大鼓女艺人争夺“攒底”，即竞演同场最后一个节目的程度，可谓声价倍增。

这一时期北京曲艺的演出场所形式多样，约可以分类为明地、书馆、杂耍园子和电台播音四个方面。

明地。以天桥市场为标志。天桥作为一个建筑物始建于元代。明朝永乐初年，在天桥旁已有穷汉市和日昃市等市场。到了清末民初，天坛以西、先农坛以北，例属天桥市场范围。民国时期的天桥，有“公平市场”等为城乡零散物资和旧货的聚散地，更以各式娱乐场所著称于世。北京曲艺中的相声、评书、数来宝、拉大片、莲花落、竹板书及各种大鼓等，都在天桥生根开花，发展成长。还不时有外来曲种，如河南坠子、西河大鼓、渔鼓、弹词等来天桥献艺，争奇斗艳。北京的隆福寺、白塔寺、护国寺等定期庙会，都有曲艺艺人赶会演出。此种习俗，一直延续到二十世纪五十年代初。

书馆。据金受申《老书馆见闻琐记》一文介绍，光绪二十六年（1900）前后，北京的书馆到处可见，最有影响的大书馆有八家。“清末民初以后，一条街上，甚至一个十字路口就有几家书馆”。出版于 1936 年的《江湖丛谈》一书介绍说，当时的“评书茶馆共有七八十家”。至二十世纪三十年代日寇占领北平，北京的书馆数目一时锐减。

杂耍园子。民国九年左右北京南城建立的大型游乐场所新世界、城南游艺园，都开辟一部分园地上演什样杂耍。二十世纪三十年代后，华北戏院、新新大戏院、长安大戏院、哈尔飞戏院也都不时地接纳曲艺综合场的大型演出。专演曲艺的杂耍园子，开办较早的有石头胡同的四海升平、前门外观音寺的青云阁茶社等；二十世纪四十年代中，又有东安市场

内的上海游艺社、西单游艺社、劝业场的新罗天等。当时这些场所各邀著名艺人以争取观众。独具特色的场所则有集中演出相声而称"相声大会"的西单商场内的启明茶社，以消夏为号召的什刹海荷花市场，及西珠市口开明戏院的屋顶花园；前门外、天桥等地还有由女艺人表演所谓"坤书"的落子馆。

电台播音。二十世纪三十年代起，北京曲艺在演出方式上，出现了广播电台的直播演出。由于市场不景气，许多厂家、商号便通过广告社作中介，聘请著名曲艺艺人到各个商业电台说唱直播，节目中插播商业广告；频繁的插播虽然影响节目的完整性，却也提高了艺人的知名度，推出了曲坛新秀，扩大了曲艺的影响，使曲艺艺术得到大普及。有统计表明，当时每天播出的十八节文艺节目中，曲艺节目占十四节，共八百四十分钟，占全部播音时间九百七十分钟的近百分之九十。有的电台还转播天津杂耍园子中曲艺名家演出的实况，播音内容更为丰富。北京盲艺人的地位一直低下，电台播放曲艺后，属盲艺人的单弦牌子曲名家翟少平、王秀卿也在电台播唱中占有一席之地。

二十世纪三十年代，在北京各演出场所和电台演出的曲艺品种繁多。民国二十二年李家瑞所著《北平俗曲略》中，曾著录曲种十二种，又著录了北京以及各地传唱到京的小曲、曲牌三十一支。据中央人民广播电台王决藏民国二十八年《华北广播协会演艺总目》记载，当时播演过的品种有琴腔、马头调、东韵、西韵、南城调、相声、联珠快书、岔曲、莲花落、京音大鼓、梅花大鼓、滑稽大鼓、单弦、乐亭大鼓、梨花大鼓、唐山大鼓、西河大鼓、河南坠子、滩簧等。其中，乐亭大鼓即铁片大鼓，滑稽大鼓即京音大鼓的滑稽流派。此目录所未及而当时在北京经常演出的还有奉天大鼓、梅花大鼓、单琴大鼓、竹板书、数来宝、太平歌词等多种。

民国时期，北京曲艺的书目曲目积累相当丰富。1962 年中华书局出版的傅惜华编《北京传统曲艺总录》，著录了各个时期北京地区流行曲种的传统曲目达五千个。在此书"例言"中，傅惜华指出，北京传统曲艺作品"形式繁多，题材广泛，颇能反映各个时代的人民生活与社会面貌"。除此书中已见著录的曲目之外，北京尚有数百段传统相声曲目，上百部长篇评书书目和鼓书书目，未见诸专门著录。而演出中新曲目、书目又陆续增加，比较重要的有京韵大鼓《双玉听琴》、《灯下劝夫》，单弦牌子曲《秋瑾就义》、《风波亭》，相声《哏政部》，评书《麻风女邱丽玉》等等。

随着社会变迁与技术进步，北京曲艺的曲本，民国时期更进一步得到刊刻流传。继前清"百本张"之后，在打磨厂有一家刻印唱本的"宝文堂"，民国时采用铅印技术印行鼓曲小唱本，由小贩趸去走乡赶集，买者无现钱时可以用鸡蛋换书，号称"鸡蛋书"，发行甚广。民国九年，杨庆五编《大鼓书词汇编》出版。民国十年到民国十四年间，北京杨梅竹斜街中华印书局印行了二十多册唱本，编为《文明大鼓书词》，收入各类唱词近三百段。民国二十二年，北京还出版过张笑侠的《相声集》。民国二十六年前后，北京的通俗报刊如《立言画刊》

等，多有连载评书的。民国时期，曲艺唱片的录制也开始出现。唱片的出版发行更加扩大了曲艺的影响，也保留下不少音响资料。

辛亥革命以来的北京曲艺虽曾呈现繁盛的演出景况，各曲种已经基本定型，名家辈出，流派纷呈，在表演上达到了较高的艺术成就，业已拥用数量可观的曲目和书目，并创造出一些具有民主主义、爱国主义精神的曲目和书目；但是，在大量曲目、书目中，不论是从前人继承下来的或是新编改编的，从内容到形式都不免依然渗透着旧的历史观念、伦理观念以及庸俗趣味，数量增多了，却与时代的发展拉开了距离，上座率趋于下降。及至抗日战争沦陷时期和以后国民党政府统治时期，北京人民深受剥削压迫与战乱之苦，生活在社会底层的曲艺艺人们，生活温饱越来越无保障，他们为求餬口而疲于奔命，无暇切磋艺术，创造精品。特别是到二十世纪四十年代中后期，曲艺事业已大见萎缩，如在鼓曲方面就少有新节目出现。民国三十一年刘宝全逝世之后，刘派京韵大鼓上演的仍仅是刘宝全生前演过的二十二个曲目；评书所增书目大多是以武侠、剑侠为号召，内容互相套用、摘挂，艺术手法雷同，罕见质量上乘之作；有相当一部分书目、曲目还含有反动的、迷信的和色情的毒素；个别书目、曲目中秽亵的“荤口”和不堪寓目的表演，更为猖獗。此时的曲艺已大大落后于时代的发展和群众的需求，不时地显现出停滞、衰退的征候。

中华人民共和国成立后的北京曲艺

1949 年 10 月 1 日，中华人民共和国成立，北京成为新中国的首都，是中国共产党中央和中央人民政府所在地，从此北京曲艺艺术以得天独厚的有利条件，开始了飞跃性的发展。这期间，由于历史的原因，也经历了一些曲折，但总体上看，呈现出前所未有的繁荣局面。

早在 1949 年 1 月 31 日北平和平解放之初，北京的曲艺便开始了革故鼎新的历程。在旧社会地位低下的曲艺艺人，在这历史转折的关头，怀着强烈的翻身感迎接新的生活，满腔热情地投入说新唱新的艺术活动。在 1949 年 7 月召开的中华全国文学艺术工作者第一次代表大会上，北平市曲艺界推举出自己的代表出席了这个标志着解放区文艺界代表和国统区文艺界代表大会师的盛会，还为大会表演了新创的曲艺节目，受到中央领导同志和与会代表的赞扬。在中国共产党和政府的倡导下，为了广泛团结、组织曲艺界人士推动曲艺事业的发展，在第一次全国文代会期间，由出席文代会的曲艺界代表王尊三、连阔如和文学界代表赵树理、王亚平等参与筹划、酝酿成立了中华全国曲艺改进会筹备委员会。同年，在北京市党政领导关怀下成立了北京市大众文艺创作研究会，倡导大众文艺包括新曲艺的创作。这年冬天，在北京前门箭楼上创办了演唱新曲艺的阵地——大众游艺社。这一

切都标志着北京曲艺艺术和曲艺工作者迈入了自觉地为人民服务的新时代。

进入新时代的曲艺工作者，受到中国共产党和人民政府的重视和关怀，受到广大观众的尊重，他们倍感自豪，迫切要求进步，渴望能正确认识和反映新的生活；能正确认识艺术应该为谁服务、怎样服务的问题。北京市文委及时加强了对曲艺工作的领导，从1949年8月起，举办了两期戏曲、曲艺艺人讲习班，讲习班上艺人们学习了《中国革命和中国共产党》、《在延安文艺座谈会上的讲话》及《社会发展史》等著作，先后听了田汉、老舍、赵树理、王亚平、马少波、张梦庚等人的相关辅导报告，艺人们在学习中认识到作为新文艺工作者的崇高责任与地位，开始树立起革命的人生观，初步理解了党和政府制定的文艺方针与政策，思想上变化很大，进一步激发了政治热情和创作积极性，纷纷创作、演出了许多反映现实生活的新曲艺节目。

在中华人民共和国成立初期，北京曲艺工作者的政治热情和创作积极性，突出地表现在抗美援朝的慰问活动中。1951年，中国人民保卫世界和平委员会组成中国人民赴朝慰问团，赴朝鲜慰问中国人民志愿军。慰问团下设曲艺服务大队，人员基本上由北京市曲艺工作者组成，在赴朝慰问的过程中，他们接受了战火的锻炼，体验到志愿军战士的高尚情怀，提高了政治觉悟，创作出了山东快书《一车高粱米》、《三只鸡》，京韵大鼓《飞虎山》，相声《李承晚的嘴脸》及单弦牌子曲《金圣云打飞机》等一批反映朝鲜战场战斗生活的曲艺节目。归国后又到各地汇报演出，鼓舞了城乡广大人民群众抗美援朝的热情。从此，北京市曲艺界形成了一个好的传统，在社会主义改造和社会主义建设的各个时期，广大曲艺工作者深入生活，反映人民群众的心声，充分发挥了曲艺的“轻骑兵”作用。

新中国成立初期，中国共产党和人民政府及时制定了引导文艺事业健康发展的指导方针。1951年5月5日，中央人民政府政务院颁发了周恩来总理签署的《关于戏曲改革工作的指示》，指示中明确了曲艺改革工作的方向，强调指出：“中国曲艺形式，如大鼓、说书等，简单而又富于表现力，极便于迅速反映现实，应当予以重视。除应大量创作曲艺新词外，对许多为人民所熟悉的历史故事和优美的民间传说的唱本，亦应加以改造采用。”与积极贯彻落实中国共产党的文艺指导方针相适应，各方面普遍加强了对广大曲艺工作者的领导和组织工作，一些全国性及北京地方性的曲艺工作领导机构和专业团体先后在北京成立。中华人民共和国文化部在艺术局内设有管理曲艺工作的专门机构。全国性的曲艺团体中华全国曲艺改进会筹委会于1953年10月改建为中国曲艺研究会。于此基础上，1958年，全国曲艺界的代表在京组成中国曲艺工作者协会，成为中国文学艺术界联合会的团体会员。在这个时期，从中央有关产业部门到北京市以及解放军驻京部队，还陆续组建了一批专业曲艺表演团体，如中国人民解放军总政文工团曲艺杂技队、北京军区战友文工团曲艺队、中央人民广播电台广播说唱团、中国戏曲研究院曲艺实验工作团等。其他如中国铁路文工团、中国建筑文工团等也设有曲艺队。北京市的曲艺团队先后曾组建有北京

曲艺一、二、三团，首都盲艺人曲艺实验工作队，北京市曲艺团，北京青年曲艺队，宣武说唱团等。

在首都的中央和地方曲艺工作领导机构和团体以及专业表演团体的组织、领导下，北京地区的广大曲艺工作者衷心拥护和积极贯彻党的文艺方针政策，曲艺的艺术实践得到了广阔的发展天地，曲艺创作呈现出崭新的面貌。中华人民共和国成立初期，以王尊三为代表的解放区来北京的曲艺家，北京市的曲艺家，以老舍、赵树理、王亚平等为代表的文艺作家和北京市业余曲艺作家，组成了北京新曲艺创作的新阵容。他们以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为指针，大量创作和表演现实题材的曲艺作品，表现社会主义新时代火热的现实生活，歌颂新时代的英雄模范人物；以历史传统故事为题材的新曲艺创作，以及用新的观点整理改编的传统节目也不断涌现。一大批优秀节目受到广大群众的喜爱，广为流传，有的久演不衰，有的被录成唱片或在电台播出，有的曲本结集出版。

早在北京解放初期，北京市大众文艺创作研究会便主办过有全国影响的《说说唱唱》月刊，并与当时的中华全国曲艺改进会筹委会在《新民报》上联合主办每周一期的《新曲艺》副刊，又与新华广播电台共同举办"广播曲艺"栏目，每天广播演唱新曲艺节目。中国曲艺研究会于 1957 年又在北京创办了面向全国曲艺界的专业性刊物《曲艺》杂志，既发表新的作品，又发表指导创作活动的理论研究和评论文章。中国曲艺工作者协会在 1959 年还曾组织一批作者和演员，采访全国工业、交通运输、基本建设系统的先进集体和先进生产者，写出了一批时代气息很浓的曲艺作品。在这个时期，围绕曲艺创作开展的学术研讨活动相当活跃。中国曲艺研究会曾召开《杨家将》说唱作品座谈会，邀请翦伯赞、常任侠、周贻白等专家学者，就这一类作品的思想性、艺术性、历史真实性、精华与糟粕等问题展开了热烈讨论。中国曲艺研究会还曾主办过优秀曲艺作品评奖，北京作者创作的相声《飞油壶》、《夜行记》等作品获奖。后来又相继召开了新曲目座谈会和新唱词表演座谈会。1958 年，文化部在京召开了全国曲艺工作会议；中国曲艺工作者第一次代表大会同时在京召开，中国文联副主席周扬在会上发表了题为《发展新曲艺，为社会主义服务》的讲话。1964 年，中国文学艺术界联合会和中国曲艺工作者协会在北京联合召开曲艺创作座谈会，《人民日报》发表了题为《积极地发展社会主义的新曲艺》的社论。这些都对北京地区新曲艺创作和发展产生过积极的影响。后来，中国曲艺工作者协会还先后多次召开过讨论京韵大鼓演唱、相声及中长篇新书创作的专题座谈会。在各方面的关心和推动下，北京的新曲艺创作硕果累累。据不完全统计，十多年间，在京的新华书店、三联书店、宝文堂书店、人民文学出版社、作家出版社、通俗文艺出版社等近三十个出版机构，共出版发行了五百多种曲艺作品集，其中产生较大影响的新曲（书）目集有中国曲艺研究会编的《评书创作选集》、《单弦牌子曲创作选集》、《唱词创作选集》，北京市文联编的《北京曲艺选》，解放军文艺社出版的《〈解放军文艺〉百期曲艺选》等。

这个时期的曲艺演出活动十分活跃，具有许多新的特色。首先，曲艺演员们不仅经常活跃在一些主要安排曲艺演唱的西单剧场、前门小剧场等较为固定的演出场所，而且也应邀到中南海怀仁堂、人民大会堂为毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德等中央领导和大型会议演出。不仅经常深入基层，把曲艺节目送到工矿礼堂、农村场院和驻京部队的营房，而且还到外地作巡回演出。中央人民广播电台和北京人民广播电台，都高度重视曲艺节目的播出，曲艺在广播节目中占有相当大的比重。其次，曲艺演出的阵容也在发生变化，除了专业演出队伍不断壮大外，郊区、县农村半农半艺的零散曲艺艺人也被区、县文化部门组织起来，为偏远地区的农民服务。众多的曲艺爱好者在各区县文化馆和工人俱乐部的组织下，也积极开展曲艺创作和演唱活动，如北京劳动人民文化宫组织的工人业余曲艺队，就是一支常年坚持演出、富有活力的业余曲艺骨干队伍。再次，各有关部门在京多次举办全国性的曲艺汇演、调演或观摩演出活动。早在1952年，中国人民解放军在京举行了第一届全军文艺会演，各地都有曲艺节目参加。1956年，中华全国总工会在京举办全国职工业余曲艺观摩演出，各省、市都派代表到北京参加这一活动；1958年，文化部主办首届全国曲艺会演，各省、市有代表性的近一百个曲种一百六十七个节目接受中国共产党、人民政府和广大观众的检阅，展示了曲艺在“百花齐放、推陈出新”方针指导下取得的成绩，演出活动在首都群众和文艺界引起轰动。1964年，在北京举办的全国少数民族群众业余艺术观摩演出，有十四个民族的曲艺节目参加，促进了各民族间曲艺艺术的互相交流。

伴随着创作的繁荣和演出的活跃，老一代曲艺艺术家的艺术创造更趋成熟，并为培养接班人付出了辛勤的劳动。新一代的曲艺艺术人才不断涌现，广泛的业余曲艺活动为专业曲艺创作、表演队伍培养了后备力量，一些有影响的会演、调演活动，往往使优秀青年人才脱颖而出，如马季、李文华等人，陆续被专业曲艺团体吸收，后来成长为有影响的专业曲艺表演人才。传统的拜师收徒等培养人才的方式仍然见到成效。尤其具有时代特点的，是由有关领导部门出面组织培训班，开展较系统的教学，成批地培养曲艺艺术的接班人。北京市曲艺杂技工作者联合会于1957年创办的北京市曲艺学员班，招收了二十五名学员，由良小楼、霍连仲、王文瑞等曲艺家授课，经过三年的严格培训，充实了专业曲艺表演队伍。此后，中央广播说唱团、北京曲艺团和宣武说唱团都借以团带班的形式，培养了一批学员。中国人民解放军总政治部文化部在1952年至1954年期间，多次举办曲艺训练班，著名山东快书演员高元钧先后在中国人民志愿军和北京、华东、西北等地部队中任教，培养了许多学员，将山东快书这一曲种和一批优秀书目由北京传播到全国各地。在首都，刘洪滨、刘学智和刘司昌等山东快书新秀，都因受教于高元钧而各自有所成就。

曲艺的艺术革新方面，这一时期也进行了种种有益的探索，取得了可喜的成绩。评书一向为北京群众喜闻乐见，拥有书茶馆和广播两大主要演出阵地，书茶馆里常说演的传统评书，有《西汉》、《东汉》、《隋唐》、《精忠》等书目，上座稳定；在广播评书方面，五十年代初，

除传统书目《水浒》、《三国》、《聊斋志异》等继续播放外，也有少量由现代小说改编的评书播出，如连阔如说《飞夺泸定桥》、赵英颇说《登记》等。自 1958 年开始，在书茶馆里出现了争说新书的风气，新评书《烈火金钢》、《野火春风斗古城》等大量上演。六十年代初，广播评书《红岩》、《平原枪声》等获得大量的听众。以唱为主的曲种，除了优秀传统曲目继续流传外，不断涌现出反映现实生活和革命历史题材的新作品。如曹宝禄演唱的《新五圣朝天》，马增蕙演唱的《城乡乐》，孙书筠演唱的《黄继光》、《罗盛教》，良小楼演唱的《党的好女儿徐学惠》等，受到听众欢迎。中央广播说唱团弦师白凤岩，主持了该团的梅花大鼓改革工作，走吸收消化融合曲牌音乐的路子，使叙述坚贞爱情故事的新梅花调《龙女听琴》获得成功。北京市曲艺团弦师韩德福在梅花大鼓的革新上也做出了努力。由马增芬演唱、马连登伴奏的西河大鼓短篇唱段，革新唱腔和伴奏，以《邱少云》和《石不烂赶车》等曲目的艺术实践，增强了西河大鼓音乐及表演上反映现实生活的艺术表现力，人称“马派”。

相声在此阶段中的发展最为突出。新中国成立之初，擅长于讽刺的相声向何处去，颇堪忧虑。在作家老舍、语言学家罗常培和吴晓铃等人的指导和帮助下，相声演员孙玉奎、侯宝林、罗荣寿、刘德智等十一人发起并成立了北京相声改进小组，进行新相声创作和整理传统节目的工作。老舍带头改编了《维生素》等节目，侯宝林等编演了《婚姻与迷信》等节目。在五十年代中期到六十年代间，起先是北京业余相声创作活跃，成为移风易俗的新相声的创作主力，如《飞油壶》、《夜行记》等，都是当时相声中的优秀之作；继起的则是专业、业余作者和演员们写的《打电话》、《牵牛记》、《为谁服务》、《醉酒》、《新兵》等影响深远的大批相声节目。传统相声节目的整理工作成绩显著，侯宝林整理的《改行》，张杰尧口述、侯宝林改编的《关公战秦琼》，在社会各阶层听众中都得到了首肯。1958 年以来，以歌颂为主的相声兴起并创作积累了一批成果，如《昨天》、《找舅舅》、《画像》、《劳动号子》等。北京市曲艺团还进行了化装相声的演出尝试。

1961 年，遵照中央领导人陈云“要积极挖掘京韵大鼓曲目”的指示，中央广播说唱团挖掘整理了一批传统京韵大鼓曲目。随后北京市曲艺团、宣武说唱团也展开了挖掘传统曲艺的活动。同年 9 月，文化部发出了《关于加强戏曲、曲艺传统剧目的挖掘工作的通知》，将这项工作推向了全国各地。中央人民广播电台曲艺组在北京、天津、吉林、沈阳、济南、哈尔滨等地，挖掘、整理和采录传统相声近三百段。为了展示挖掘传统的成果，中央广播事业局举办了京韵大鼓晚会。中央广播说唱团、北京市曲艺团、天津市曲艺团等单位，也曾在北京联合演出京韵大鼓传统节目。

曲艺音乐研究工作也取得了好成绩。五十年代中，北京市群众艺术馆在宝文堂出版了王万芳传谱的《单弦音乐》，中央广播说唱团内部印行了杨大钧教授记谱的《荣剑尘岔曲集》。北京盲艺人王秀卿在上海任教时，上海音乐出版社出版了她传谱的《单弦牌子曲分析》。中央广播说唱团弦师白凤岩以《北京三种传统曲艺》为题，记叙了他伴奏京韵大鼓、梅

花大鼓和单弦牌子曲的心得。中国曲艺研究会组织编写出版了《鼓曲研究》、《快书、快板研究》和《曲艺音乐研究》，在曲艺界和音乐界引起了广泛的注意。京剧艺术大师梅兰芳先生的遗著《论鼓王刘宝全的艺术创造》一文，也于 1962 年在《曲艺》杂志上发表。

中华人民共和国成立之初的十七年，北京曲艺艺术的发展成绩卓著，呈现出新的时代特色。但是，和整个文学艺术工作的状况一样，在十七年间，也经历了一些曲折。当全党全国的工作受到“左”的错误干扰的时候，北京曲艺艺术也受到了损害。最突出的有两个方面：一是频繁开展的各项政治运动使一些曲艺名家受到冲击，被错误地扣上如“右派分子”一类的政治帽子，受到不公正的对待，严重挫伤了曲艺工作者的积极性；二是曲艺艺术也因偏离“百花齐放，推陈出新”方针和违背艺术创作规律，曾出现过片面强调说新唱新、否定传统的倾向，人为地设置如只能歌颂不能讽刺一类的条条框框，或者是简单化地提倡和要求文艺配合政治形势，为某些具体的政治任务服务，助长了曲艺创作中的公式化、概念化倾向，出现了许多缺乏艺术感染力和生命力的标语口号式的曲艺作品。

1966 年开始的“文化大革命”是一场全民族的大灾难，北京文化艺术界在这场劫难中首当其冲。曲艺事业同样遭到了难以挽回的损失。从 1966 年下半年开始，有关曲艺的各级文化主管部门和社会团体被迫陆续解体，有的机构被明令撤销，有的受冲击处于瘫痪状态，一切业务工作全被政治运动所取代，专业艺术团体也普遍遭到厄运。宣武说唱团、北京青年曲艺队被迫解散，演职员成批转业改行。中央广播说唱团和北京市曲艺团虽然幸存，但也有相当长的时间中断了一切创作演出活动，人员分别下放到外地或郊区劳动。驻京部队和中央一些产业部门所属的曲艺团队也都被迫陆续停止了活动。在所谓横扫“四旧”的风暴中，十七年以来曲艺事业发展和艺术革新的成果被全盘否定，各级领导干部和知名艺术家，被加上“走资本主义道路的当权派”和“反动权威”、“牛鬼蛇神”一类莫须有的罪名，遭到批斗和关押。一些为曲艺事业做出过突出贡献的作家、艺术家，如北京市文联主席老舍、著名相声演员刘宝瑞、中国曲艺工作者协会主席赵树理等先后被迫害致死。

从 1970 年底始，北京市曲艺团陆续从团河农场“五七干校”抽调业务人员返回市区，慢慢恢复业务活动。当时，各艺术门类普遍被强制“以阶级斗争为纲”和按“革命样板戏”的所谓经验行事，编排一些配合政治斗争或应景的节目。到了 1972 年至 1976 年间，为了准备参加每年五一、十一两个节日游园演出的节目，专业曲艺团体和各区、县毛泽东思想宣传队陆续创作、演出了一批曲艺作品，其中绝大多数都是在极左路线的影响下创作的。有的被选中参加了国务院文化组组织的综合性演出。经过北京市曲艺工作者的努力，也产生了几段内容健康、艺术性强的节目，如北京市曲艺团的快板书《奇袭白虎团》、河南坠子《十个大鸡子儿》、中央广播说唱团的单弦《一盆饭》、相声《友谊颂》等。活跃在工矿企业和区、县文化馆的业余曲艺骨干力量，积极开展群众性的曲艺创作活动，其中也有个别较好的曲艺节目，如东城区文化馆演出的相声《红梅》等。

“文化大革命”中后期，“四人帮”为捞取政治资本而进行所谓“文艺革命”，国务院文化组等部门也曾在北京举行过一些大型的曲艺演出活动，如 1975 年 5 月举行了“全国部分省、市、自治区曲艺调演”，1976 年 7 月举行了“全国曲艺调演”。在这些演出活动中，虽然有少量表现军民鱼水情和革命历史题材的作品给人们留下了一定的印象，但由于演出活动是在极“左”路线和“样板戏”经验的错误导向下进行，作品中大都嵌入一些“高、大、全”和“假、大、空”的违背生活逻辑和艺术规律的内容与手法。甚至在首都的舞台上出现过直接为“四人帮”的政治阴谋服务的曲艺节目，如当“四人帮”掀起“批林批孔”、“反击右倾翻案风”等恶浪时，传媒上紧密配合，炮制过一些曲艺作品，造成了很坏的影响。

在“文化大革命”后期，北京曲艺界的有识之士，看到优秀的传统曲目和中华人民共和国成立以来积累的佳作长期被禁演，老一辈的曲艺家多数处境艰难，新的曲艺人才难以成长，经过多方努力并征得有关部门的支持，在北京市艺术学校办起了曲艺学员班。这个班的教学自然也受到时代的局限，但毕竟为以后恢复北京市曲艺事业和发展北京市的曲艺艺术积蓄了一些力量。

1976 年 10 月，中国共产党中央一举粉碎了“四人帮”。北京的曲艺工作者欢欣鼓舞，和首都人民一起庆祝十月的胜利，具有迅速反映现实生活特点的曲艺艺术，首先以短篇曲艺创作表达了人民当时的心声。尤其是北京的相声创演脱颖而出，率先对“四人帮”掷出了声讨的投枪。常宝华、常贵田创作演出的《帽子工厂》，马季演出的由他和锡钧创作的《舞台风雷》，姜昆、李文华创作演出的《如此照相》等相声作品，讽刺锋芒尖锐，社会反响强烈。与此同时，“文化大革命”中被禁演的一些优秀传统曲艺节目也开始重新与观众见面。中央人民广播电台、北京人民广播电台于 1977 年 10 月开始播放侯宝林、郭启儒说的《空城计》等传统相声节目。

1978 年底，中国共产党的十一届三中全会在北京召开。全会纠正了“文化大革命”及其以前的“左”倾错误，并确定把全党工作重点转移到社会主义现代化建设上来。这一重大转折，使我国进入了新的历史时期，也迅速为文艺界解除了思想上的羁绊，北京曲艺界拨乱反正的行动很快见到成效，一批遭到“四人帮”迫害和以往“左”倾错误影响下受到不公正对待的曲艺名家被恢复名誉，平反昭雪。一些曲艺工作领导机构和专业部门陆续恢复或重建，有关领导干部和专业人员相继回到各自的岗位。1978 年和 1979 年北京青年曲艺队、宣武说唱团先后恢复建制。1979 年 5 月，中国曲艺工作者协会常务理事(扩大)会在京召开，正式恢复协会的机构和活动。1979 年 6 月，《曲艺》杂志复刊。1979 年 10 月，全国第四次文代会在京召开，邓小平在代表中国共产党中央和国务院所致的祝词中，阐明了中国共产党在新的历史条件下制定的“为人民服务，为社会主义服务”的文艺方向，重申了“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针，并明辨了文艺思想上的重大是非，为广大文艺工作者解放思想、集中精力投入艺术创造鼓了劲，壮了胆，这是一个重大的转折。同年 11 月，第二届中

国曲艺工作者代表大会在京召开，将中国曲艺工作者协会更名为中国曲艺家协会。在北京市，曲艺事业的发展也开始迈入了新的阶段。在“文化大革命”中被撤销的北京市文联及各协会于 1979 年 8 月开始恢复建制，1980 年 6 月召开了北京市第四次文代会，北京市曲艺杂技家协会正式成立。一些远郊区、县，如密云、平谷、大兴等，重新把零散的民间曲艺艺人（多为盲艺人）组织起来，登记发证，有领导地在偏远村镇开展流动性的曲艺演出活动。

这一时期的北京曲艺工作者，解除了思想禁锢，焕发了艺术青春，曲艺创作、演出活动和围绕创作开展的曲艺学术研究活动，都显得十分活跃，而且取得了可喜的成果。针对粉碎“四人帮”后相声脱颖而出的现实情况，中国曲艺家协会于 1980 年 5 月在北京召开了相声创作座谈会，来自北京、天津、辽宁、湖北等地和解放军的相声演员、作者、研究者六十余人，就相声的社会效果、艺术功能等问题进行了讨论。此后，相声创作及演出始终比其他曲种更为活跃，先后有《多层饭店》、《见义勇为》、《威胁》、《武松打虎》、《驯马专家》等优秀作品问世。同年 10 月，文化部艺术一局与中国曲艺家协会创作委员会在北京召开了曲艺新作座谈会。不久，《曲艺》杂志社和中央人民广播电台文艺部等举办的全国优秀曲艺短篇作品评选揭晓，北京有山东快书《唐僧行贿》等一批节目获奖。1981 年 9 月，文化部在天津举办全国优秀曲艺节目观摩演出（北方片），中国广播艺术团说唱团的单弦牌子曲《打箩筐》、北京市曲艺曲剧团的相声《风灾》等获一等奖。此次观摩演出的“南方片”会演于 1982 年 3 月在苏州举行，驻在北京的中国人民解放军北京军区战友文工团曲艺队的相声《到底怨谁》、数来宝《我的弟弟》、二炮文工团的山东快书《三排长》等节目获一等奖。

这一时期北京地区的群众业余曲艺活动相当活跃。在许多区、县文化馆和工人俱乐部组织的业余演出中，常有曲艺节目参加。北京市劳动人民文化宫组织的工人业余曲艺队更是长期坚持活动，1980 年 4 月，北京派代表参加了中华全国总工会在京举行的部分省、市、自治区职工业余曲艺调演。1982 年 1 月，全国少年儿童委员会在北京举办“少年儿童曲艺短训班”，开设有相声、故事等课程，北京市少年宫和各区“少年之家”开展的业余文艺活动中也曾涌现出颇受欢迎的表演相声、山东快书的小演员。《中国少年报》和中央电视台还曾在 1983 年 5 月联合举办过少年儿童曲艺专场演出。这些都对北京曲艺事业的长远发展产生了较大的影响。

这一时期曲艺创作和研究的质量大有提高。成立于 1980 年 3 月的中国曲艺出版社和一些综合出版社，在出版曲艺曲本及理论研究成果方面做出了很大的努力。经过整理的传统评书如陈荫荣述《兴唐传》，以较好的质量而拥有相当多的印数。至于曲艺理论研究成果，除出版了老一辈曲艺专家的著述如《老舍曲艺文选》、《赵树理曲艺文选》、《陶钝曲艺文选》和《新曲艺文稿》外，还出版了一批名家的艺术经验谈。一些大学教师与曲艺名家写出一批较有分量的专著，如侯宝林、汪景寿、薛宝琨合著的《曲艺概论》，侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏合著的《相声溯源》，高元钧、刘学智、刘洪滨合著的《山东快书艺术浅论》，显示

出北京曲艺艺术的发展步入了比较自觉的阶段。

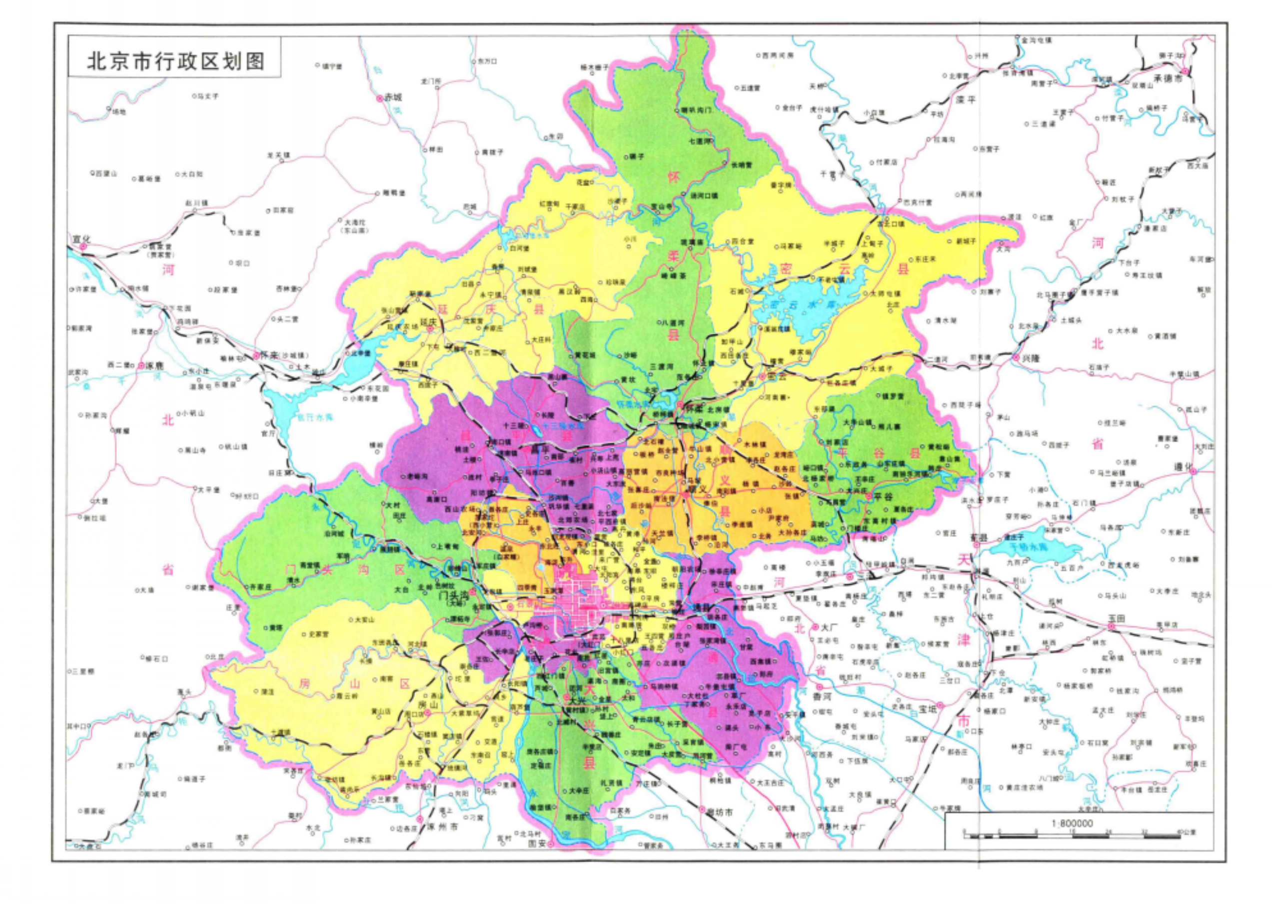
中央领导人陈云一直关心曲艺艺术的发展，1981年在与上海评弹团负责人座谈时曾作出了“出人、出书、走正路”的重要指示，引起了文艺界的强烈反响。次年6月，在北京召开的中国曲艺家协会第二届理事会第二次会议，号召全国曲艺界认真学习和贯彻陈云的重要指示。1983年12月，中国曲艺出版社出版了《陈云同志关于评弹的谈话和通信》。随后，中共中央宣传部、中国文联先后向省、市、自治区下发了《关于学习和宣传〈陈云同志关于评弹的谈话和通信〉一书的通知》，北京曲艺界的各专业团体备受鼓舞，热烈响应，纷纷组织曲艺艺术家进行学习，结合工作实际和曲艺艺术实践对如何“出人、出书、走正路”进行了认真的思考和讨论。

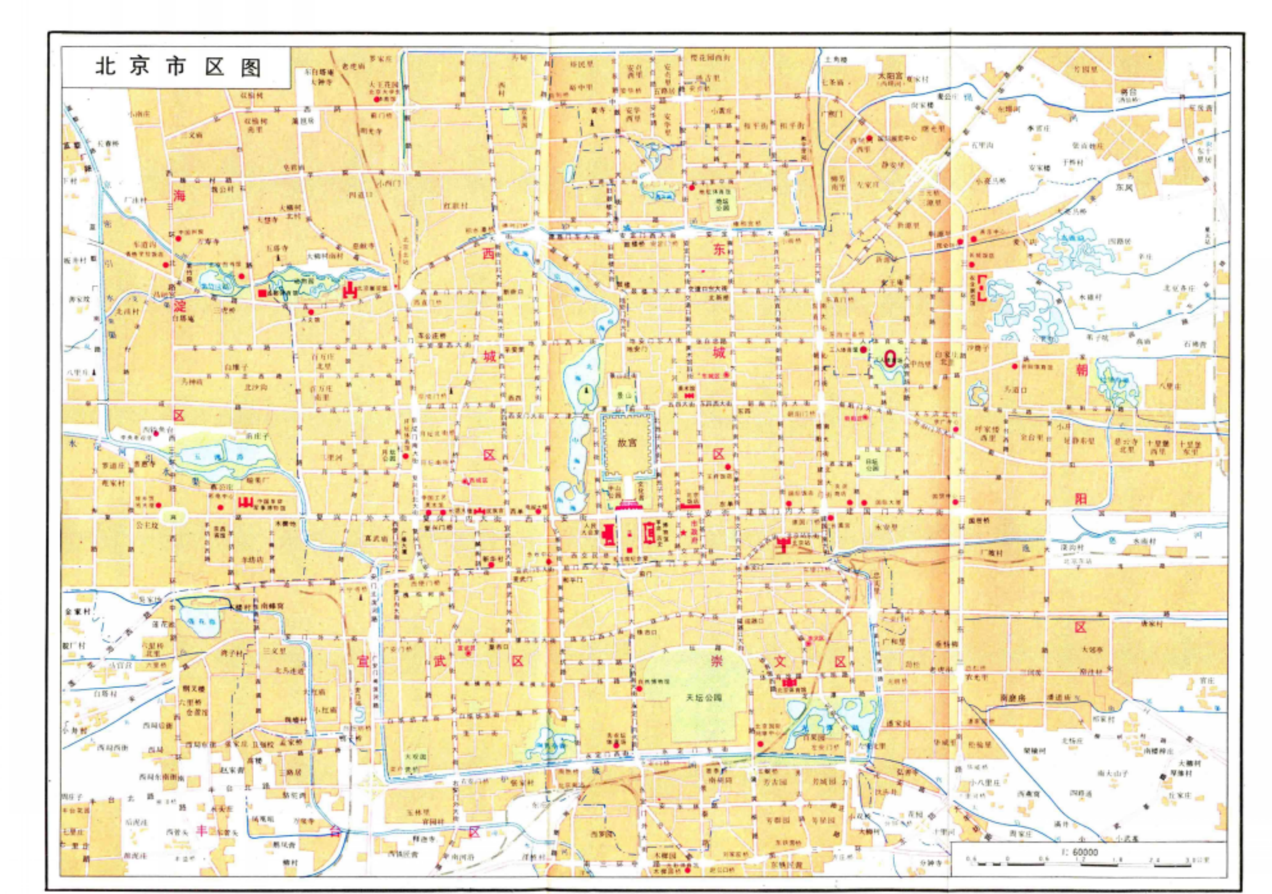
国家于1979年开始实施的改革开放政策，使整个社会生活气象一新。北京曲艺艺术也不断地有所开拓和发展，一是曲艺创作、表演活动与大众传播媒体紧密结合，如电台广播曲艺节目，使曲艺界很快和广大曲艺爱好者恢复了联系。评书又一次发挥了自身的优势。先是北京人民广播电台交换到鞍山人民广播电台制作的录音带，播出了刘兰芳的评书《岳飞传》；随后，中央人民广播电台重播了李鑫荃说演的新评书《平原枪声》等录音；继而，北京人民广播电台播放的新创作评书《秘密列车》又以反映北京革命历史而博得听众好评。随着电视覆盖率迅速扩展到千家万户，曲艺艺术通过这一视听功能结合的大众传播媒体，获得了发展的新天地。一些评书演员走入电视屏幕，吸引了众多的老、中、青和少年观众。其他曲艺品种的传统节目和新节目也频频出现在广播和电视节目中。更频繁地在电视里推出新创曲艺作品的是相声，各种专题的电视文艺晚会中，一般都少不了相声节目，尤其是从二十世纪八十年代初开办的中央电视台历届春节联欢晚会，总有相当数量的相声节目作为晚会的主体构成。

二是北京曲艺艺术在海外扩大了影响。随着改革开放政策的实施，对外文化交流的日益活跃，不仅有日本等国的同行来北京访问交流，北京曲艺界也开始有了机会把中国传统的曲艺艺术介绍到境外。以侯宝林为团长的“中国文艺（相声）友好访问考察团”与“中国说唱艺术团”，于1981年1月和1984年12月，先后赴日本、美国访问演出，所到之处，都在当地引起了反响。1984年和1985年，魏喜奎、孙书筠先后赴美国、加拿大进行艺术交流活动，在一定意义上把北京鼓曲艺术介绍给了西方。北京地区的曲艺家与香港地区的艺术交流也开始密切，1982年4月，应香港艺术中心邀请，中国广播说唱团一行十六人参加了“香港艺术节”演出活动。这也是北方曲种首次组团在港展演。

至1985年，北京的曲艺创演虽然面临着社会转型期的种种新问题，但却以更加顽强的步伐，继续探索着自身古老而崭新的发展道路。

图　　表


北京市行政区划图
怀柔县
密云县
延庆县
昌平县
平谷县
顺义县
门头沟区
房山区
大兴县
通县
河北省
天津市
密云水库
官厅水库
十三陵水库
怀柔水库
于桥水库
承德市
滦平
兴隆
遵化
玉田
宝坻
香河
大厂
三河
廊坊市
固安
涿州市
宣化
赤城
怀来
涿鹿
延庆
昌平
怀柔
密云
平谷
顺义
门头沟
房山
大兴
通县
蓟县
1:800000


北京市区图
海淀区
西城区
东城区
朝阳区
宣武区
崇文区
丰台区
故宫
天坛公园
景山
1:60000

大 事 年 表

元

至元十一年（1274）

中书省下令，禁止搬唱词话。

至大二年（1309）

中书兵刑部下令，禁止在大都唱琵琶词、货郎儿。

明

宣德至正德年间（1426—1521）

京师盛行小曲。

成化年间（1465—1487）

京师永顺堂书坊刻印说唱词话《新刊全相说唱足本花关索传》（四集）、《新刊全相薛仁贵跨海征辽故事》、《新刊说唱全相石郎驸马传》等十六种。

清

康熙年间（1662—1722）

江南大说书家柳敬亭随漕运总督蔡士英北上，来京师说书。

乾隆初

旗籍子弟参照民间鼓词，创造了一种以七言唱词叙述故事的演唱形式，称为“子弟书”。

旗籍文人罗松窗创西调子弟书。

乾隆三年（1738）

南府太监在紫禁城“倦勤斋”小戏台演唱岔曲。

乾隆二十四年（1759）

御史史茂清请禁“花档小唱”，皇帝未准。

乾隆四十一年(1776)

阿桂将军将高宗御制之《大有年》、《飞黄调》、《龙马吟》、《万民乐》等满语军歌译成汉文,并配以岔曲曲调,用苗族打击乐器"勒得勒"(金川鼓)、"播切儿"(大铜铙)、"大苍格"(小锣)等击节,由军士合唱,创"群曲"表演形式。

乾隆五十五年(1790)

北京西直门内高井胡同张二创办"百本堂"书肆,刊刻书词唱本,俗称"百本张"。

乾隆六十年(1795)

北京集贤堂刊刻的俗曲总集《霓裳续谱》问世。

乾隆末

河间(今河北省河间县)人秦吉升在北京用鼓板唱"十字句"调,时称一绝。

满族旗籍子弟组织"全堂八角鼓"票房,编写、排演八角鼓,助以小曲、古彩戏法等,合称"鼓、柳、彩"三大场,自娱娱人。

评书艺人黄辅臣创"双簧"演出形式。

乾隆年间(1736—1795)

岔曲在京师盛行。

高宗南巡,苏州弹词艺人王周士应召御前弹唱,赐七品京官伴驾,护驾回銮来京师。

清廷内务府颁发"龙票",准许旗籍子弟唱曲。

嘉庆初

北京盛行《绣荷包》等小曲。

嘉庆末

北京民间艺人高显臣创"联珠快书"形式。

嘉庆年间(1796—1820)

北京始有道情说唱流传。

道光八年(1828)

北京玉庆堂刊刻的俗曲总集《白雪遗音》问世。

道光十八年(1838)

皇上下令,禁止旗籍兵丁人等弹唱俗曲。

北京旗籍子弟玉瑞创立"梅花大鼓"。

道光年间(1821—1850)

北京子弟书艺人石玉昆革新唱腔,一改子弟书只唱不说而为有说有唱的形式,人称"石派",又称"石韵"。

八角鼓艺人张三禄在天桥及各种庙会上献艺,因搭班不利,而后一人以说、学、逗、唱四种技能作艺,自称"相声"。相声始在北京形成。

咸丰十一年(1861)

文宗皇帝奕詝去世,清廷下令举国服孝,停止娱乐活动,致使京城许多曲艺艺人生活无着,被迫改行。

咸丰年间(1851—1861)

天桥西侧地带形成游乐场,各门说唱艺人开始聚此献艺。

同治年间(1862—1874)

宝文堂书店在北京开业,刻印发行戏曲及小曲唱本。

朱绍文(艺名穷不怕)在天桥一带说单口相声,表演时擅长用白沙撒字,以辅助说唱。

木板大鼓与弦子书相互融合,进入天津、北京,被称为"怯大鼓"。

光绪初

恭亲王之子贝勒载澄在府邸设立"赏心悦目"票房,演唱全堂八角鼓。

北京旗籍票友司瑞轩(艺名随缘乐)创"一人单弦八角鼓"。

北京单弦艺人全月如,一改单弦传统的坐唱演出方式为站唱,并增加眼神、手势、步法等动作,以辅助演唱。

光绪十一年(1885)

十月初四,莲花落艺人赵星垣(艺名抓髻赵)携"乐有群芳"会社进宫,连续为慈禧太后演唱《大西厢》、《摔镜架》、《王小赶脚》、《大娶亲》等曲目。

光绪末

九门提督肃亲王善耆因被相声艺人讽刺,下令禁止相声演出,将相声艺人一律逐出京城,致使许多艺人流落他乡。

宣统年间(1909—1911)

刘宝全改革"怯大鼓",使用北京语音演唱,而逐渐形成"京韵大鼓"。

中　华　民　国

民国初

天桥一带专供女艺人说唱的坤书馆逐渐兴盛。

河南坠子、渔鼓、弹词等曲种传入北京,在北京天桥"明地"演唱。

北京评书研究会成立,会长双厚坪。

民国四年(1915)

南城香厂路"新世界"游乐场开业,内设杂耍园子和坤书馆,刘宝全、德寿山、李德钖等应邀献艺。

民国七年(1918)

城南游艺园开业,诸多曲艺艺人应邀献艺。

民国十一年(1922)

京韵大鼓"白派"创始人白云鹏和滑稽大鼓演员崔子明(艺名老倭瓜)排演了宣传民主革命思想的新鼓词《大劝国民》、《孙总理伦敦蒙难》、《灯下劝夫》等。

民国十四年(1925)

单弦牌子曲新节目《秋瑾就义》在北京编演。

民国二十年(1931)

九一八事变后,为宣传抗日,北平有书坊选印了部分新编大鼓词,其中有《义勇军》、《十九路军》、《大战喜峰口》等作品。

京韵大鼓演员富少舫(艺名山药蛋)演唱宣传抗日的新鼓词《东北痛史》、《义勇军》等。

民国二十一年(1932)

刘复、李家瑞编写的《中国俗曲总目稿》在北平由国立中央研究院历史语言研究所印行。

民国二十二年(1933)

李家瑞编写的《北平俗曲略》由国立中央研究院历史语言研究所印行。

民国二十三年(1934)

《升平署岔曲集》由故宫博物院文献馆编辑出版。

民国二十八年(1939)

曲艺界为天津遭受水灾举行募捐义演。正在天津演出的刘宝全、荣剑尘等返回北京助演。

民国二十九年(1940)

华北广播协会在北京成立。该会组织曲艺艺人到电台演唱。

相声演员常连安等在西单商场内创办启明茶社,以相声大会形式演出。

年底,北京鼓曲长春职业公会成立。

国民三十一年(1942)

京韵大鼓演员刘宝全病逝。

民国三十三年(1944)

梅花大鼓演员金万昌病逝。

民国三十五年(1946)

政府开始征收评书演出税,占艺人总收入的百分之六十,艺人与书馆因此锐减。

傅惜华编著的《子弟书总目》在北平编成并发表。

民国三十八年(1949)

1 月 17 日,中共北平市委文艺工作委员会成立,李伯钊任书记。

7 月 2 日至 19 日,中华全国文学艺术工作者第一次代表大会在北平隆重开幕。毛泽东、周恩来、朱德等亲临会场,朱德代表中共中央致祝词。有部分曲艺界代表参加,北平曲艺界代表连阔如等参加了大会。

7 月 11 日,中华全国曲艺改进会筹备委员会在北平成立,王尊三任主任委员,赵树理、连阔如任副主任委员。

7 月,北平市曲艺公会演员创作改编了一批新曲艺节目,与冀鲁豫民间艺术联合会演员一起为中华全国文学艺术工作者第一次代表大会代表演出,受到中共中央副主席周恩来的表扬。

8 月 8 日,北平戏曲艺人(含曲艺杂技艺人)讲习班开课。曲艺界连阔如、曹宝禄、侯宝林等二百多人参加。

9 月 1 日,中华全国曲艺改进会筹备委员会和新华广播电台共同开办《新曲艺》栏目,目的是逐步改造旧曲艺,用新曲艺对全国示范。

中 华 人 民 共 和 国

1949 年

10 月 1 日,《新民报》设“新曲艺”副刊,开始大量发表反映新生活的曲艺作品。

10 月 15 日,北京市大众文艺创作研究会成立。

10 月 17 日,大众游艺社于前门箭楼成立,是新中国成立后北京第一个演唱新曲艺的场所。

10 月,中华全国曲艺改进会筹委会与北京市大众文艺创作研究会联合编辑了《新曲艺丛书》。

11 月 1 日,北京市曲艺演员参加了庆祝中央人民政府文化部成立晚会的演出活动。

11 月,老舍自美国归京,相声演员孙玉奎、刘德智等人到住处拜访,研究相声创新、整旧问题。

12 月 31 日,北京曲艺界参加庆祝新年新戏曲运动周演出。

本年,北京的唐山大鼓演员魏喜奎等在唐山大鼓的基础上创“奉调大鼓”。

1950 年

1 月 19 日，北京市相声改进小组成立。

1 月 20 日，北京市大众文艺创作研究会编辑的《说说唱唱》创刊。

1 月，北京市文教局文艺处成立，王亚平任处长。

3 月，新曲艺实验流动小组成立。

3 月 19 日，北京市大众文艺创作研究会与新民主主义青年团北京市委员会“青年服务部”在青年宫举行了“曲艺研究演唱会”，演出了单琴大鼓《考神婆》、京韵大鼓《大西厢》、拆唱八角鼓《百鸟朝凤》、奉调大鼓《宝玉娶亲》等，每段节目演唱前都有专家对唱词和曲种进行介绍。赵树理致开幕词。

5 月 28 日，北京市第一次文学艺术工作者代表大会召开。曲艺界代表连阔如等参加了会议。会间，演出了曲艺专场。

7 月，北京市曲艺界及时编写了一批反映“抗美援朝，保家卫国”的节目，在街头宣传演出。其中有单弦《四枝枪》，相声《如此美国》、《纸老虎》、《拥护和平》、《圣诞节攻势》，单琴大鼓《血债血还》等，并将节目拍成新闻纪录片，在全国各地放映。

9 月 25 日，为庆祝新中国成立一周年，文化部戏曲改进局和中央人民广播电台合作，为首都十一位德高望重，且年事已高的曲艺演员王傑魁、白云鹏、韩洁远、葛恒泉、于德奎、德俊峰、金小山、王文瑞、秀翠峰、谢芮芝、荣剑尘的节目录音，目的是丰富国庆节目；保留老艺人拿手书曲唱段；满足听众欣赏要求。

12 月 16 日，在老舍的倡议下，北京市盲艺人讲习班开课。

1951 年

3 月 16 日，北京曲艺界组织演员参加“中国人民赴朝慰问团曲艺服务大队”奔赴朝鲜前线。政委张富忱，副政委刘大为，队长连阔如，副队长曹宝禄、侯宝林。在前线创作演出了单弦《金圣云打飞机》、京韵大鼓《飞虎山》等节目，演员侯宝林、高元钧等在朝鲜期间受到彭德怀司令员的接见。

5 月 5 日，周恩来总理签发了中央人民政府政务院《关于戏曲改革工作的指示》。文件针对曲艺工作明确指出：“中国曲艺形式如大鼓、说书等，简单而又富于表现力，极便于迅速反映现实，应当予以重视。除应大量创作曲艺新词外，对许多为人民所熟悉的历史故事与优美的民间传说的唱本，亦应加以改造采用。”

5 月，第一届中国人民赴朝慰问团曲艺服务大队归国，组成抗美援朝后方宣传队赴西北、西南、中南、华北、东北等地宣传演出，动员群众为抗美援朝捐献飞机大炮。

7 月，张次溪编著的《人民首都的天桥》由北京修绠堂书店出版。

本月，北京曲艺界为支援抗美援朝举行义演，参与捐献“鲁迅号”飞机。

8 月，曲艺演员曹宝禄、魏喜奎等参加“中央人民政府北方老根据地访问团”，分赴

晋、察、冀各地慰问演出。

9 月，首都盲艺人曲艺实验工作队成立。北京市音乐工作室和中央人民广播电台分别为盲艺人王宪臣、刘荩臣、蔡子明等录制了即将失传的马头调、时调小曲等传统节目。

11 月，首都实验曲艺团成立。

本年，中国戏曲研究院曲艺实验工作团成立。

本年，单琴大鼓演员关学曾把改革后的单琴大鼓定名为“北京琴书”。

1952 年

1 月，北京市曲艺工作团(民营)成立。

2 月，北京曲艺界参加“三反”、“五反”运动，创作并演出一批配合政策宣传的新曲艺节目，如单弦《反浪费》、《活路》，相声《奸商的丑恶嘴脸》，京韵大鼓《模范店员李玉宽》，北京琴书《检举他》等。

3 月，北京曲艺界曹宝禄等随第二届“中国人民赴朝慰问团”赴朝鲜前线慰问演出。

4 月，京韵大鼓演员白云鹏逝世。

8 月 1 日，为了庆祝中国人民解放军建军二十五周年，为期七天的全军体育运动大会、文艺竞赛(即第一届全军文艺会演)在北京举行，曲艺节目山东快书《侦察英雄韩起发》，单弦《蓄洪区说话》、《青年英雄潘天炎》，数来宝《战士之家》，东北大鼓《卢湘云打兵舰》等获奖。总政文工团高元钧的山东快书《一车高粱米》等节目进行了示范表演。

10 月，文化部举办第一届全国戏曲观摩演出大会，北京曲艺界演出一台节目。

11 月 28 日，北京曲艺一、二、三团(民营)成立。

本年，弦师白凤岩对传统梅花大鼓的音乐和伴奏进行改革，改革后的梅花大鼓，时称“新梅花调”。

本年，高元钧等人参加了文化部组织的志愿军曲艺训练班的培训工作，为部队培养了一批山东快书演员。

本年，中国唱片社先后录制发行了一批新曲艺唱片，其中有良小楼唱的京韵大鼓《董存瑞舍身炸碉堡》，蔡金波唱的西河大鼓《王银生带路取北峰》，顾荣甫、尹福来演唱的拆唱八角鼓《百鸟朝凤》，曹宝禄唱的单弦《四支枪》，梅门造唱的单弦《青年英雄潘天炎》，刘鹏说的山东快书《侦察英雄韩起发》，高元钧说的山东快书《小大姐翻身》，关学曾唱的北京琴书《考神婆》等。

1953 年

4 月，北京曲艺界组织举行了宣传《婚姻法》专场演出。

本月，中央人民广播电台说唱团成立，简称中央广播说唱团，团长袁声，副团长陈开、白凤鸣。

9 月，中国人民解放军总政治部文化部在京举办第一期全军曲艺训练班，科目有山

东快书、单弦、河南坠子、京韵大鼓、西河大鼓等。

9月23日，第二次全国文学艺术工作者代表大会在北京召开。北京曲艺界王尊三、连阔如、曹宝禄、白凤鸣等参加了会议。

9月30日，中国曲艺研究会在北京成立。王尊三当选为主席，赵树理、连阔如、王亚平、韩起祥当选为副主席。

10月1日，北京曲艺界代表连阔如、白凤鸣、曹宝禄等应邀参加了国庆观礼。

10月4日，北京曲艺界代表连阔如、侯宝林等随第三届中国人民赴朝慰问团离京赴朝鲜前线演出。

本年，中国人民解放军总政治部文工团曲艺队成立。

本年，中国铁路文工团曲艺杂技队成立。

本年，北京曲艺一、二团合并建立了“北京市曲艺团”(民营)。

1954年

5月，北京市各曲艺团体组成小分队，分赴北京、张家口、内蒙古、海南岛等地，对中国人民解放军当地驻军进行慰问演出。

8月，评书演员连阔如、相声演员侯宝林当选为北京市第一届人民代表大会代表。

10月25日，北京市第二届文学艺术工作者代表大会召开。曲艺界代表连阔如、曹宝禄、白凤鸣等参加了会议。

11月22日，中国曲艺研究会在北京举行《杨家将》说唱作品座谈会。翦伯赞、常任侠、周贻白、孟超、钟敬文、黄芝冈、端木蕻良等三十余人参加，就《杨家将》传统说唱作品的思想性、艺术性、历史真实、精华与糟粕等问题，展开了讨论。

12月，评书演员连阔如任中国人民政治协商会议第二届委员会委员。

1955年

4月，曲艺演员白凤鸣、曹宝禄、魏喜奎任北京市政治协商会议第一届委员会委员。

8月，曹宝禄、关学曾等曲艺演员赴蒙古人民共和国，慰问在蒙工作的中国员工。

1956年

1月，中国曲艺研究会、中央广播说唱团、北京市群众艺术馆联合邀请的葛恒泉、金小山、庞玉山、于德奎、霍连仲、王贞禄、荣剑尘、德俊峰、韩洁远、王文瑞等十位北京曲艺界前辈艺人在说唱团礼堂聚会，并联袂表演了传统唱曲形式“十不闲”。这次演出被时人称作“十老会”。

本月，中国曲艺研究会主办的优秀曲艺作品评奖揭晓。一等奖三名、二等奖八名、三等奖八名。北京获奖作品有相声《飞油壶》、《夜行记》、《住医院》，山东快书《罗参谋》，单弦《最后的请求》等。

3月14日，遵照周恩来总理“南北曲艺要进行交流，互相学习，促进曲艺繁荣”的指

示，中央人民广播电台组织侯宝林、连阔如、马增芬等北方曲艺演员赴上海访问、学习。南北曲艺演员多次进行交流，互相观摩和举行经验座谈会，并在上海文化广场联合公演。活动至4月1日结束。

4月6日，中华全国总工会在京举办为期半月的第一届全国职工业余曲艺观摩演出会，来自各省、市、自治区二十六个单位的五百多名业余曲艺演员参加。北京代表队马树槐(马季)、王启荣表演的相声《都不怨我》获大会一等奖。

4月15日，中国作家协会和青年团中央联合召开为期半月的全国青年文艺创作会议，北京市文联推选曲艺界代表罗扬、沈彭年、孙玉奎、王国祥出席大会。

4月，北京曲艺三团相声演员王世臣、赵玉贵随中央慰问团赴拉萨参加西藏自治区筹备委员会成立大会的庆祝演出。

5月7日，文化部下发《关于大力开展戏曲、说唱艺人扫盲工作的指示》。

5月，《文艺报》开辟《怎样使用讽刺武器》专栏，就天津作家何迟创作的相声《买猴儿》展开了讨论与争鸣。历时三个月。

7月，北京市曲艺公会改为北京市曲艺杂技工作者联合会。

本年，弦师白凤岩改编谱曲的“新梅花调”《龙女听琴》参加了文化部、中国音协举办的第一届全国音乐周演出。

本年，北京曲艺三团排演了大型传统化装相声《福寿全》。

1957年

1月，曲艺演员连阔如、曹宝禄当选为北京市第二届人民代表大会代表。

2月，中国曲艺研究会主办的全国性曲艺刊物《曲艺》杂志在北京创刊，赵树理任主编。

5月10日，王尊三在《曲艺》杂志上发表题为《四点要求》的文章，要求：一、举行全国性的曲艺会演；二、召开曲艺工作会议；三、开办曲艺学校；四、希望全国人民代表大会中有曲艺界代表。

5月，中国曲艺研究会两次邀请在京曲艺界人士进行座谈，建议党和政府要重视曲艺；积极培养第二代；大力挖掘遗产、繁荣创作；加强政府部门对曲艺团体的组织领导、管理工作等。中共中央宣传部、文化部艺术局负责人到会听取意见。

7月11日，奉调大鼓演员魏喜奎随中国青年艺术团赴莫斯科参加第六届世界青年联欢节，演出岔曲《庆中秋》获金质奖章。

9月，新艺曲艺团(民营)成立。

11月1日，北京曲艺三团并入北京市曲艺团，成立“北京曲艺团”，成为民营公助的艺术团体。团长高凤山。

11月23日，北京市曲艺杂技工作者联合会开办的北京市曲艺学员班开学。副市长

王昆仑、文化部艺术局局长周巍峙以及一些文艺界知名人士参加开学典礼。

1958 年

3 月 8 日，中国曲艺研究会与北京市曲艺杂技工作者联合会在《曲艺》杂志上联合发表倡议书，号召全国曲艺工作者在社会主义的旗帜下团结起来，深入广大劳动群众。运用曲艺形式，积极创作、演出反映现实生活的新作品。

3 月，北京评书和鼓书演员经过讨论，主动停演了《三侠剑》、《雍正剑侠图》、《清烈传》、《永庆升平》等旧书，并开始改编演唱新书。

4 月 5 日，北京青年曲艺队（民营）成立。

5 月 1 日，天桥评书和鼓书艺人组成“说新唱新书小组”，推举刘田利为组长。演出的新书目有《飞夺泸定桥》、《青化砭》、《刘巧团圆》、《铁道游击队》等。

5 月 11 日，中国曲艺研究会在北京召开新曲目座谈会，老舍、赵树理、曲波等人到会。

5 月 24 日，中国曲艺研究会在北京召开新唱词表演座谈会。

6 月，北京各曲艺团体在大跃进的形势下，创作排演了一批歌颂“三面红旗”的节目，有相声《上大学》、《学天桥》、《扫荡五气》，河南坠子《喜相逢》，北京琴书《白手起家》，西河大鼓《小铁锅漫游记》等。北京市曲艺团等五个单位到街头、公园进行宣传演出。

6 月 2 日，北京市第一届曲艺会演在前门小剧场举行，历时十七天。中央广播说唱团、北京曲艺团、北京青年曲艺队、新艺曲艺团、说新唱新书小组参加演出，北京琴书《一锅粥》，京韵大鼓《闹江州》、《罗盛教》，奉调大鼓《渔女和战士》等获表演奖。

8 月 1 日，由文化部主办的为期十四天的第一届全国曲艺会演在北京举行。各省、市、自治区曲艺工作者三百多人参加，演出六个民族、近一百个曲种的一百六十七个节目。中央广播说唱团的相声《活动之家》、西河大鼓《金铃段》、京韵大鼓《罗盛教》、单弦《礼拜天》，北京曲艺团的硬书《扫松》、京韵大鼓《闹江州》、北京琴书《一锅粥》、快板《神仙末日》，新艺曲艺团的梅花大鼓《新媳妇下地》，驻京部队的相声《水兵破迷信》、山东快书《侦察兵》等参加了会演。会演期间，文化部在北京主持召开了全国曲艺工作会议。

8 月 4 日，周恩来总理到长安大戏院观看第一届全国曲艺会演，并接见全体演职员。

8 月 11 日，党和国家领导人周恩来、董必武、陆定一等在中南海怀仁堂接见参加第一届全国曲艺会演的全体代表，并合影留念。

8 月 14 日，中国曲艺工作者第一次代表大会在北京召开，会期三天。中国文联副主席周扬到会，并发表了题为《发展新曲艺，为社会主义服务》的讲话。会上，中国曲艺工作者协会宣告成立。推举赵树理为主席，周巍峙、韩起祥、陶钝、王少堂、高元钧为副主席。

8 月，新艺曲艺团演员花莲宝当选为北京市第三届人民代表大会代表。

9 月 16 日,《人民日报》发表社论《充分发挥曲艺的文艺尖兵作用》。

10 月,中国曲艺工作者协会组织曲艺演出小组,赴福建前线慰问中国人民解放军。北京演员马季、赵振铎、赵世忠、韩德福、刘淑贞等参加。

1959 年

4 月,相声演员侯宝林任中国人民政治协商会议第三届全国委员会委员。

5 月 1 日,北京宣武说唱团(民营公助)成立。

5 月 13 日,中央广播说唱团慰问团赴福建前线慰问中国人民解放军三军指战员。月底返京。

6 月 1 日,历时五十四天的中国人民解放军第二届文艺会演分两批在北京举行,毛泽东、刘少奇、周恩来、彭德怀、彭真等党和国家领导人接见了参加会演的全体同志。曲艺节目相声《昨天》,山东快书《长空激战》、《老将军让车》,数来宝《青海好》,山东琴书《张满堂探家》等获奖。

9 月,中国曲艺工作者协会组织一批作者和演员,采访了全国工业、交通运输、基本建设的先进集体和先进生产者代表,创作演出了一批歌颂英雄模范的节目,有京韵大鼓《党的好女儿徐学惠》,河南坠子《采油姑娘》,相声《服务标兵》、《红旗食堂》,牌子曲《工农合唱东方红》等。

本月,北京各曲艺团体创作了相声《美蒋劳军记》、《英雄小八路》,数来宝《青海好》,北京琴书《杨八姐游春》等节目,参加了"庆祝国庆十周年在京艺术团体献礼演出"活动。

10 月,《曲艺》月刊编辑部选编的《建国十年文学创作选 · 曲艺》由中国青年出版社出版。书中选收了五十四篇优秀曲艺作品。

10 月 25 日,《曲艺》月刊编辑部在北京召开鼓曲表演艺术改革座谈会。

12 月,经北京市人民委员会批准,北京曲艺团由民营公助转为市文化局所属地方国营艺术团体,称北京市曲艺团。

12 月,中国曲艺工作者协会编写的"曲艺研究丛书"之一种《鼓曲研究》由作家出版社出版。

本年,北京市文学艺术工作者联合会编辑的《北京曲艺选》由北京出版社出版。

本年,北京宣武说唱团演出《烈火金钢》、《红岩》、《平原枪声》等十几部新评书,并记录整理了《东汉》、《西汉》、《精忠说岳》等八部传统书目。

本年,中国建筑文工团曲艺队成立,队长张述今。

1960 年

1 月 8 日,文化部和中国曲艺工作者协会联合举办的全国优秀曲艺节目汇报演出在民族文化宫举行,为期七天。北京的各曲艺团体,包括在京部队曲艺团体也参加了演出,参演节目有相声《美蒋劳军记》、《一条街》、《服务标兵》、《昨天》、《彭厚之》,京韵大鼓

《党的好女儿徐学惠》，西河大鼓《江竹筠》、《野火春风斗古城》，单弦联唱《三呼万岁》，梅花大鼓《月夜荡泥船》，单弦《双窝车》，山东快书《老将军让车》、《长空激战》，数来宝《青海好》，山东琴书《张满堂探家》等。

1月，中国曲艺工作者协会编写的“曲艺研究丛书”之一种《曲艺音乐研究》由作家出版社出版。

1月，《〈解放军文艺〉百期曲艺选》由解放军文艺出版社出版。

4月，由中国曲艺工作者协会编写的“曲艺研究丛书”之一种《快书快板研究》，由作家出版社出版。

5月15日，文化部、全国总工会举办的全国职工文艺会演在北京举行。6月12日结束。北京市代表团参加会演的节目有单弦牌子曲《人民大会堂颂》、相声《罗淑珍》、群口快板《英雄矿工》等。

6月1日，中央广播说唱团在北京召开的全国文教群英大会上被评为先进单位，白凤鸣代表该团出席大会。

7月22日，北京曲艺界侯宝林、高元钧、白凤鸣、良小楼等参加了在北京召开的全国文学艺术工作者第三次代表大会，大会至8月13日闭幕。

本月，中国曲艺工作者协会第一届第二次理事扩大会在北京召开，选出了新的领导机构。赵树理任主席，韩起祥、高元钧、陶钝、王少堂任副主席。

12月22日，中共中央副主席陈云约见中央广播说唱团白凤鸣等，谈了对传统京韵大鼓的意见。

12月，为了向曲艺艺术学习与借鉴，中央乐团与北京市曲艺团举行了联合演出，展示了“单弦合唱”、“广东南音合唱”、“京韵大鼓齐唱”、“四川金钱板男声合唱”等演出形式。

本月，经北京市文化局安排，新艺曲艺团马忠翠、花莲宝等三十余人，调往吉林省广播曲艺团工作。

本年，为满足福建前线军民文化生活的需要，北京市文化部门动员陶湘九、马文光、李兰舫、高凌云、周玉花等一批曲艺演员到福州市安家落户。

本年，中央广播说唱团马增蕙、赵玉明进行“南曲北唱”试验，用普通话排演了弹词开篇《宝玉夜探》、《莺莺操琴》等。

本年，北京市曲艺团赵振铎、韩德福、关士杰、贾振良等人参加了北京市文教群英会。

本年，中国人民解放军总政治部文工团曲艺杂技队与北京军区战友文工团曲艺组合并，成立中国人民解放军北京军区战友文工团曲艺队。

1961年

年初，按照中央领导人陈云“要积极挖掘京韵大鼓曲目”的指示，中央广播说唱团挖掘整理了京韵大鼓《芈建游宫》、《拆西厢》、《包公夸桑》等十三段传统曲目。

1月10日，中国曲艺工作者协会在北京召开培养第二代曲艺演员座谈会。

1月12日，中国曲艺工作者协会在北京召开京韵大鼓流派演出及座谈会。中央广播说唱团、北京市曲艺团、天津市曲艺团、天津广播曲艺团、天津市和平区曲艺杂技团参加。

1月20日，北京市曲艺团学员班举行毕业典礼，中央领导人陈云出席并观看演出。

1月25日，中央领导人陈云出席了中央广播事业局组织的“京韵大鼓晚会”，之后两次召见白凤鸣等演职员发表意见。

3月21日，中国曲艺工作者协会在北京组织演出“不怕鬼的故事相声晚会”。演出节目有《借火》、《贼鬼夺刀》、《抡弦子》、《开殃榜》、《抹花脸》、《一贯道》及笑话《人比鬼机灵》等。

4月，北京市曲艺团挖掘一批传统节目，有滑稽大鼓《吕蒙正教学》、北京琴书《张良纳履》、京韵大鼓《击鼓骂曹》、梅花大鼓《湘子上寿》、奉调大鼓《哭黛玉》、拆唱八角鼓《胡迪骂阎》、莲花落（彩唱）《赴善会》、相声《打牌论》、数来宝《同仁堂》等六十余个，其中四十余个经过整理分四批陆续演出。同时，宣武说唱团挖掘评书《刘公案》、《西游记》、《雍正剑侠图》；青年曲艺队挖掘了相声《无鬼论》、《白吃猴》等。

5月，上海人民评弹团来京演出，南北曲艺演员进行了交流，中国文学艺术工作者联合会及中国曲艺工作者协会、中国戏剧工作者协会、中国音乐工作者协会等单位联合举行了座谈会。

6月，中央广播说唱团、北京市曲艺团、天津市曲艺团、天津电台广播曲艺团、天津市和平区曲艺杂技团在北京联合演出京韵大鼓传统节目专场，节目有《红梅阁》、《双玉听琴》、《闹江州》、《大西厢》、《坐楼杀惜》、《审头刺汤》、《百山图》、《三笑点秋香》、《孟姜女》等。

8月15日，中国曲艺工作者协会在北京召开曲艺工作座谈会，在京的中央、地方以及部队、产业系统的曲艺团体参加，就繁荣曲艺创作，批判地继承曲艺遗产，加强曲艺理论研究、培养曲艺接班人等问题，进行讨论。

9月20日，文化部发出《关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知》。通知肯定了新中国建立以来挖掘整理传统戏曲、曲艺的成绩。指出：“挖掘传统剧目、曲目工作是一项长期的、复杂的、细致的工作，各地文化部门必须加强领导，组织力量，有计划地进行”，强调要采取各种记录方法，努力抢救遗产。

10月，四川相书演出队来京汇报演出。朱德、陈毅等党和国家领导人观看了演出。

中国曲艺工作者协会为此召开座谈会。

11月，中央人民广播电台文艺部成立曲艺组，加强曲艺的编播工作。

12月23日，中国曲艺工作者协会在京举办“敬师会”。邀请北京曲艺界老艺人霍连仲、庞玉山、白凤岩、王万芳、叶德霖、谭伯如、郭启儒、韩德福、陈荣启等二十余人参加，感谢他们对曲艺事业，尤其是挖掘传统、培养新人所做出的贡献。

12月，北京市曲艺团被评为北京市文化系统红旗单位。

1962年

3月，《曲艺》第二期发表了梅兰芳撰写的文章，题为《鼓王刘宝全的艺术创造》，全面介绍刘宝全一生艺术实践、经验和练嗓、保嗓之方法。

4月，为丰富上演曲目，北京市曲艺团向上海滑稽剧团学习，移植滑稽戏，编演了化装相声《看电影》、《坐电车》、《两个理发员》、《资本家与洋车夫》等。

5月，中央广播合唱团为了向民族传统艺术学习，改编了白凤岩创作的新梅花调《龙女听琴》，以大合唱形式演出，受到观众欢迎。

6月，北京琴书演员关学曾当选为北京市第四届人民代表大会代表。

9月，为纪念刘宝全逝世二十周年，北京曲艺界举行了京韵大鼓专场演出。

11月22日，中国曲艺工作者协会在北京召开为期十一天的相声座谈会，邀请京、津两地部分相声演员、作者及曲艺团体负责人，就相声的艺术特长、如何繁荣相声创作等问题展开了讨论。赵树理到会讲话，老舍作了题为《多编好相声》的报告。

本年，中央人民广播电台文艺部曲艺组在北京、天津、济南、沈阳、吉林、哈尔滨等地挖掘、整理、采制传统相声一共二百八十七段。

1963年

2月，中国曲艺工作者协会为纪念曹雪芹逝世二百周年，在京举行《红楼梦》专场曲艺演出，周恩来总理观看演出并发表讲话。节目有京韵大鼓《双玉听琴》、《黛玉焚稿》、《探晴雯》，梅花大鼓《黛玉葬花》，奉调大鼓《宝玉娶亲》，岔曲《大观园》，弹词开篇《宝玉夜探》等。

3月19日，中国曲艺工作者协会在北京召开为期七天的中、长篇新书创作座谈会。北京、上海、河北、吉林、四川等省、市部分曲艺演员及曲艺团体负责人参加了会议，就如何繁荣中、长篇新书创作，展开了讨论。

3月，马季等北京曲艺演员参加了文化部成立的六个农村文化工作队之一的山东队，赴农村为农民演出。

7月，上海滑稽剧团来北京演出。中国曲艺工作者协会为此举行了南北方曲艺学习、交流座谈会。

1964 年

2 月，中国文学艺术界联合会、中国曲艺工作者协会在北京联合召开曲艺创作座谈会，强调曲艺要创新、编新、说新、唱新。

2 月 5 日，《人民日报》发表题为《积极地发展社会主义的新曲艺》的社论。

4 月 6 日，历时三十四天的中国人民解放军第三届文艺会演在北京举行 。曲艺节目数来宝《学雷锋》、《巧遇好八连》、《人民首都万年青》，苏州弹词开篇《迎新曲》，山东快书《张大发走娘家》等获奖。

4 月 15 日，北京市文化局、北京市文联举办了为期五天的曲艺现代题材曲目观摩演出。北京市曲艺团、北京宣武说唱团、北京青年曲艺队、北京市农村文化工作队、北京市职工曲艺组参加，演出了五台共三十八个节目。

7 月 2 日，中宣部召开文联各协会和文化部负责人会议，贯彻毛泽东主席 1963 年 12 月 12 日对文艺工作的批示。

8 月，全国少数民族群众业余艺术观摩演出在北京举行，共有十四个曲艺节目参加演出。

9 月，北京市曲艺团部分演员与中国杂技团联合组成演出队，赴顺义、平谷两县为农民演出。

10 月 26 日，以小生第四郎为团长、冈本文弥为副团长的“日本保卫民族技艺会”访华代表团一行六人到北京访问，代表团参观了北京市曲艺团和前门小剧场，并观看了北京市曲艺界的演出。

本年，北京市曲艺团抽调部分演员和干部参加北京市农村“四清”工作队，到怀柔县搞“四清”运动。

1966 年

3 月 7 日，以冈本文弥为团长的“日本民族艺能家”代表团一行六人到京，进行友好访问。全国人大常委会副委员长郭沫若接见了代表团。

6 月，“文化大革命”开始，北京各曲艺团体陆续停止业务活动。

8 月 24 日，作家老舍因受迫害自沉太平湖去世。

10 月，《曲艺》杂志被迫停刊。

1967 年

北京宣武说唱团解散，团员转业。

1968 年

4 月 6 日，原中国曲艺研究会主席、全国政协委员王尊三逝世。

本年，北京青年曲艺队解散，演员转业。

本年，中国曲艺工作者协会全体人员下放天津静海“五七干校”学习、劳动，停止业

务活动。

本年，北京市曲艺团全体人员下放京郊南口农场劳动。后转大兴县团河农场。

9月30日，中国曲艺工作者协会主席、作家赵树理逝世。

12月，北京市曲艺团部分人从“团河农场”返京，进行“文化革命”，团内组成“三结合文艺革命小组”，学习“样板戏”经验，排演了钢琴伴唱京韵大鼓《关成富》、河南坠子《金训华》、单弦《王世芬》等节目。

1971年

12月，北京市文化系统“文艺革命”指挥部下设之文化组编辑的《工农兵演唱》创刊。

1972年

9月27日，北京市曲艺团在东风剧场（原吉祥剧院）举行了“文化大革命”期间的第一次公演。节目有山东快书《紧急电话》、河南坠子《十个大鸡子儿》等。

10月，北京市曲艺团改编的快板书《奇袭白虎团》和大兴县创作的单弦牌子曲联唱《铁打的骨头举红旗的人》，参加了国务院文化领导小组在全国政协礼堂举办的国庆优秀节目演出。

1973年

6月，中央广播说唱团相声演员马季改编了交通部第三铁路设计院业余宣传队创作的相声《友谊颂》并与唐杰忠演出。

11月30日，历时三十一天的中国人民解放军曲艺、音乐调演在北京举行。驻京部队曲艺表演团体的相声《喇叭声声》、京东大鼓《学理发》等一批节目参加演出。

1974年

10月，北京市曲艺团以京韵大鼓《情深如海》、河南坠子《常青指路》等节目，参加了文化部为庆祝中华人民共和国成立二十五周年，在各大公园组织的游园联欢演出。

1975年

2月，中央广播说唱团相声演员侯宝林当选为第四届全国人民代表大会代表。

5月，文化部在京举办全国部分省、市、自治区曲艺调演。“四人帮”的亲信于会泳等制造了所谓“文艺黑线夺权”的“陶（钝）、李（寿山）事件”。

本年，中国铁路文工团说唱团建立，团长王保安。

1976年

6月10日，文化部主办的全国部分省市曲艺调演在北京举办。此次调演突出了“反击右倾翻案风”的主题，历时近两个月，8月5日结束。

11月，北京曲艺界推出揭露批判“四人帮”的曲艺节目。其中尤以相声《帽子工厂》最为脍炙人口。

12月,北京市曲艺团创作演出"欢庆胜利"曲艺专场。节目有山东快书《白骨精见吕后》、相声《女皇迷》、京韵大鼓《石油工人看〈创业〉》、对口快板《除四害》、单弦联唱《十里长街战旗红》、天津时调《东风万里传喜讯》等。

12月,中国人民解放军空军政治部歌舞团曲艺队成立。

1977年

1月,为纪念周恩来总理逝世一周年,北京市曲艺团创作演出了北京琴书《整容寄哀思》等。

2月,北京市曲艺团恢复上演一批"文化大革命"中禁演的节目,其中有北京琴书《张良纳履》、山东快书《打票车》等。

7月15日,中国人民解放军第四届文艺会演分两期在北京举行。全军各大单位文艺代表队演出了粉碎"四人帮"以后新创作的曲艺节目。相声《帽子工厂》、《狗头军师张》、《闹而优则仕》,数来宝《硬骨头六连战旗红》,河南曲子坐唱《骄杨挺拔识字岭》等节目获奖。整个会演活动历时两个多月,9月25日结束。

9月,北京市曲艺团为纪念毛泽东逝世一周年,创作上演了河南坠子《骄杨颂》、单弦联唱《红太阳颂》等一批节目。

11月,北京市曲艺团河南坠子演员马玉萍任北京市政治协商会议第五届委员会常委。

1978年

2月,中央广播说唱团相声演员侯宝林当选为第五届全国人民大会代表。中央广播说唱团相声演员马季任中国人民政治协商会议第五届委员会委员。

8月7日,北京市工人曲艺队应全国总工会邀请赴鞍山、大连为职工演出。

10月,北京青年曲艺队经北京市文化局批准恢复建制。

12月,中国人民解放军海军政治部文工团曲艺队成立,队长常宝华。

1979年

1月,《曲艺》杂志复刊。当年第1期发表了《陈云同志对当前评弹工作的几点意见》、《评弹座谈会纪要》和《陈云同志给吴宗锡同志的信》。

3月,中央广播说唱团、中国铁路文工团、北京市曲艺团等单位,随中央慰问团赴广西、云南前线,慰问对越自卫还击战的解放军指战员。

5月24日,为期七天的中国曲艺工作者协会常务理事会议(扩大)在北京举行。会议决定因"文化大革命"而停止工作十多年的中国曲艺工作者协会正式恢复活动。

8月,经北京市文化局批准,北京市曲艺团改名为北京市曲艺曲剧团。

9月,经北京市文化局批准,北京宣武说唱团恢复建制。

10月,北京市曲艺曲剧团参加了文化部在北京举办的庆祝中华人民共和国成立三

十周年献礼演出。

10 月 30 日，中国文学艺术工作者第四次代表大会在京举行。邓小平代表中共中央、国务院向大会致祝词。北京及各地曲艺界代表一百四十一人参加大会。

11 月 4 日，中国曲艺工作者协会第二次代表大会在京举行。会期七天。会议决定，中国曲艺工作者协会更名为中国曲艺家协会，并选出了新的领导机构，陶钝当选为主席，韩起祥、高元钧、骆玉笙、侯宝林、罗扬、吴宗锡、蒋月泉、李德才当选为副主席。

1980 年

1 月，中华全国总工会工人文工团曲艺队在北京成立，队长李振英。

1 月，北京人民广播电台开始播出辽宁省鞍山市曲艺团刘兰芳表演的长篇评书《岳飞传》。历时五个月。

3 月 17 日，中国曲艺出版社在北京成立，隶属于中国曲艺家协会。

3 月 24 日，文化部和中国曲艺家协会联合发出《关于收集整理曲艺遗产及曲艺史料、资料的通知》。

4 月 8 日，庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出发奖大会在北京举行。北京市曲艺曲剧团的北京琴书《慈母心》、快板书《红日照西安》、河南坠子《穆桂英指路》获创作二等奖。北京市曲艺曲剧团与天津曲艺团组台演出获演出一等奖。

4 月 29 日，文化部和中华全国总工会在京举行部分省、市、自治区职工业余曲艺调演。北京代表队演出的相声《考女婿》获演出奖。调演活动至 5 月 15 日结束。

5 月 5 日，中国曲艺家协会在京召开相声创作座谈会。就相声的社会效果、艺术职能等问题进行了讨论。来自北京、天津、辽宁、湖北等省、市及解放军的相声演员、作者、研究者六十余人出席会议。

6 月 24 日，北京市曲艺杂技家协会在当日召开的北京市文学艺术界联合会第四次代表大会期间成立。

9 月 23 日，中国曲艺家协会常务理事、原中央广播说唱团团长、京韵大鼓演员白凤鸣逝世。

10 月 19 日，文化部艺术一局、中国曲艺家协会创作委员会在北京开始举办“曲艺新作讨论会”，共两期，至 12 月 24 日结束。

12 月，《曲艺》编辑部和中央人民广播电台文艺部举办的全国优秀短篇曲艺作品评选揭晓。共评出一等奖八名、二等奖二十五名、三等奖二十五名。北京地区有十六篇作品获奖，包括相声《帽子工厂》、《如此照相》，山东快书《唐僧行贿》等。

1981 年

年初，中国曲艺家协会研究部编辑的曲艺理论丛刊《曲艺艺术论丛》创刊。

2 月 14 日，文化部艺术一局、中国曲艺家协会创作委员会在北京开始举办第三期

曲艺新作讨论会，3 月 6 日结束。

6 月 1 日，中央广播文工团说唱团更名为中国广播艺术团说唱团。

6 月 26 日，文化部、中国人民解放军总政文化部、中国曲艺家协会联合在京举办为期三天的庆祝中国共产党建党六十周年演唱会。中国广播说唱团、北京市曲艺曲剧团、北京军区战友文工团等八个艺术团体参加演出。

8月1日，中国人民解放军全军业余艺术会演在京举行，有近二十个曲艺节目参加。

9 月 28 日，中国广播说唱团的单弦《打箩筐》、西河大鼓《美嫂子》、北京市曲艺曲剧团的相声《风灾》、解放军代表队的故事《击鼓传花》等获文化部在天津主办的全国曲艺优秀节目观摩演出（北方片）一等奖。此次演出始于 9 月 18 日，为期十天。

10 月，文化部群众文化司在北京举行“小型故事观摩经验交流会”。

11 月，中国广播说唱团侯宝林率中国文艺（相声）友好访问考察团赴日本访问，在大阪、神户、京都、名古屋等地进行了艺术交流。

1982 年

1 月 28 日，全国少年儿童文化艺术委员会在北京举办“少年儿童曲艺短训班”，开设相声、故事等课程，2 月 9 日结束。

3 月 27 日，北京的相声《到底怨谁》、山东快书《三排长》、数来宝《我的弟弟》获在苏州举行的全国曲艺优秀节目观摩演出（南方片）一等奖。此次演出于 3 月 15 日开始，为期十二天。

3 月 30 日，由中国科普创作协会主办的《科普创作》编辑部在北京召开科普曲艺座谈会。

4 月 21 日，应香港艺术中心邀请，中国广播说唱团一行十六人由团长谷枫、艺术指导侯宝林率领赴港参加香港艺术节。演员有侯宝林、郭全宝、马季、唐杰忠、姜昆、李文华、刘慧琴等，演出了相声、京韵大鼓、单弦、河南坠子等曲种的优秀节目。5 月 5 日返京。

6 月 27 日，中国曲艺家协会第二届理事会第二次会议在京举行。号召曲艺界贯彻陈云同志“出人、出书、走正路”的指示精神，为建设社会主义精神文明多做贡献。会议于 7 月 20 日结束。

9 月 10 日，《曲艺》编辑部在京举办为期一个月的曲艺创作学习班。

11 月 2 日，中国曲艺家协会向各地曲协分会发出《关于加强农村曲艺工作的通知》。

11 月 4 日，中国曲艺家协会、中国曲协天津分会、北京市曲艺杂技家协会在京联合

举办了为期两天的刘宝全逝世四十周年纪念活动。

11月,上海评弹团来京演出。北京曲艺演员赵玉明、马增蕙等同台演出评弹南曲北唱节目。中国曲艺家协会、中央电视台、中央人民广播电台、北京市曲艺杂技家协会联合召开了座谈会。

1983年

4月6日,中国曲协常务理事、作家王亚平逝世。

5月,中国少年报、中央电视台在北京联合举办少年儿童曲艺专场演出。

6月,北京市曲艺曲剧团京韵大鼓演员良小楼任中国人民政治协商会议第六届全国委员会委员。

8月,《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》出版。

8月12日,中国曲艺家协会在京举行学习《邓小平文选》心得体会交流座谈会。

9月,文化部艺术局与中国曲艺家协会在北京联合举办了"中、长篇书稿研讨会",二十余位作者参加。

11月16日,中国曲艺家协会召开在京理事会议,就如何贯彻党的十二届二中全会精神,抵制和清除精神污染进行了讨论。

12月,《陈云同志关于评弹的谈话和通信》一书由中国曲艺出版社出版。

12月24日,中共中央宣传部向各省、市、自治区党委宣传部、中国人民解放军总政文化部、中央宣传、文教系统各单位党委、党组下发《关于文艺界学习〈陈云同志关于评弹的谈话和通信〉的通知》。

12月31日,中国文联向各省、市、自治区文联下发《关于学习和宣传〈陈云同志关于评弹的谈话和通信〉一书的通知》。

1984年

1月10日,中国曲艺家协会在京举行理事扩大会议。中国文联主席周扬到会讲话。会议号召曲艺界认真学习《陈云同志关于评弹的谈话和通信》,努力开创曲艺工作新局面。

1月10日,北京市文化局举办文化系统中青年演员调演。北京市曲艺曲剧团梁厚民表演的快板书《倔闺女》、种玉杰表演的京韵大鼓《坐楼杀惜》获优秀表演奖。

2月3日,中央领导人陈云邀请曲艺界著名人士陶钝、罗扬、侯宝林、高元钧、骆玉笙、袁阔成、刘兰芳、马增蕙、赵玉明到中南海他的住所共度春节,并发表重要讲话。

2月8日,中国艺术研究院曲艺研究所在北京成立。

2月14日,为期两天的曲艺、曲剧演员魏喜奎独唱会在京举行。

2月23日,北京市曲艺曲剧团奉调大鼓演员魏喜奎赴华盛顿参加"中国演唱文艺研究会"第十四届年会,发表了"中国北方曲艺的发展和近况"的演说,并示范演唱了单

弦、京韵大鼓、奉调大鼓等唱段。

4月，经北京市文化局批准，北京市曲艺曲剧团分为北京市曲艺团和北京市曲剧团。

5 月，《曲艺》月刊发表中央领导人王震 2 月 18 日写给评书演员袁阔成的一封信，对他在电台播讲的评书《三国演义》给予赞扬。

6 月 11 日，全国政协委员、中国曲艺家协会理事良小楼病逝。

6 月 25 日，中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》月刊编辑部、《中国青年报》社主办的 1984 年全国相声评比作品讨论会在北京、青岛、沈阳三地相继举行。7 月 15 日结束。党和国家领导人陈云写信给评委会主任侯宝林以示祝贺。《曲艺》月刊当年十一期发表了陈云书信手迹。

7 月 10 日，中国曲艺家协会在京召开曲艺创作座谈会。8 月 5 日结束。

8 月 23 日，中国曲艺家协会在京举行曲艺评论工作座谈会。9 月 5 日结束。

9 月，北京演员表演的相声《训夫》、《糖醋活鱼》分获中央人民广播电台、文化部艺术局等单位联合举办的 1984 年全国相声评比表演、创作一等奖。

10 月，以冈本文弥为团长的日本“中国曲艺鉴赏访华团”一行十七人来我国访问，对我国北方曲艺进行调查与鉴赏。

12 月，吉林省民间艺术团来京公演，中国曲艺家协会、中国戏剧家协会、中国唱片社、北京市曲艺杂技家协会联合举行座谈会。

本月，中国广播说唱团相声演员、中国曲艺家协会副主席侯宝林率中国说唱艺术团赴美国演出，成员有孙书筠、侯跃文、石富宽、常宝华、常贵田等。

1985 年

1 月，《曲艺》编辑部庆祝中华人民共和国成立三十五周年有奖征文揭晓，评出一等奖一名、二等奖五名、三等奖五名。北京地区有三篇作品获奖。

1 月 14 日，中央领导人王震接见评书《三国演义》录制小组的袁阔成等人。

4 月 18 日，中国曲艺家协会第三次代表大会在京召开。全国曲艺界三百多人出席了会议。选出了新一届领导机构。骆玉笙当选主席，高元钧、罗扬、吴宗锡、蒋月泉、夏雨田、刘兰芳、姜昆当选为副主席。陶钝、侯宝林、韩起祥被聘请为顾问。会议于 4 月 24 日结束。

6 月，北京市曲艺团相声演员笑林、李国盛参加北京、天津、上海等八省市青年联合会组成的慰问团，赴老山、者阴山慰问人民解放军。

9 月，中国广播说唱团京韵大鼓演员孙书筠应邀赴加拿大多伦多大学东方语言系讲学。

10 月，为纪念中国人民志愿军赴朝作战三十五周年，北京市曲艺杂技家协会组织北京各曲艺团体，慰问驻京部队指战员。

曲种表

名称	别名	形成(流入)时间	形成地点	曲调	流布区域	附注
数来宝		明代	北京		北京	
太平歌词		清代初叶	北京		北京	
子弟书		清代乾隆初年	北京		北京	
十不闲		清代康熙年间	北京	〔四喜〕、〔八掌〕、〔架子曲〕	北京	
莲花落		清代中叶	北京	〔慢三眼〕、〔垛板〕、〔散板〕、〔平调〕、〔哭柳〕、〔云里翻〕	北京	
岔曲		清代中叶	北京		北京城区	
单弦牌子曲	单弦	清代中叶	北京	〔曲头〕、〔太平年〕、〔怯快书〕、〔云苏调〕、〔南锣北鼓〕、〔曲尾〕	北京城区	
拆唱八角鼓	牌子曲拆唱、牌子戏、八角鼓带小戏	清代中叶	北京	〔柳子腔〕、〔云苏调〕、〔南锣北鼓〕〔耍孩儿〕、〔流水板〕	北京	
评书	评词	清代中叶	北京		北京	
双簧		清代中叶	北京		北京	
梅花大鼓	梅花调、清口大鼓	清代中叶	北京	〔慢板〕、〔二六板〕、〔紧板〕、〔太平年〕、〔银纽丝〕	北京城区	
联珠快书	联珠调	清代中叶	北京	〔春云板〕、〔流水板〕、〔联珠调〕	北京城区	
马头调	码头调	清代初叶	北京		北京城区	
相声		清代末叶	北京		北京	

（续表一）

名　　称	别　名	形成(流入)时间	形成地点	曲　　调	流布区域	附　注
铁片大鼓	铁片乐亭大鼓、乐亭大鼓	清代末叶	北京		北京	
平谷调	平谷大鼓、平谷调大鼓	清代末叶	北京	〔起板〕、〔快板〕、〔紧板〕、〔柳子板〕	北京平谷	
京韵大鼓	京调大鼓、京音大鼓	清代末叶	北京	〔慢板〕、〔快板〕、〔平腔〕、〔高腔〕	北京城区	由河北木板大鼓演变而成
奉调大鼓		1949 年	北京	〔慢板〕、〔垛板〕、〔快板〕	北京城区	由魏喜奎等定名
北京琴书		二十世纪四十年代	北京	〔慢板〕、〔垛板〕	北京城区	由关学曾等定名
北京时调		二十世纪六十年代初	北京	〔拉哈调〕	北京城区	
竹板书		清代嘉庆年间传入	河北		北京	
西河大鼓	西河调	清代道、咸年间传入	河北	〔头板〕、〔二板〕、〔三板〕	北京	

（续表二）

名　称	别　名	形成（流入）时间	形成地点	曲　调	流布区域	附　注
拉大片	拉洋片、西湖景	清代末叶传入	河北		北京	
山东大鼓	犁铧大鼓、梨花大鼓	二十世纪初传入	山东		北京城区	
河南坠子		二十世纪二十年代传入	河南	〔起腔〕、〔平腔〕、〔送腔〕、〔尾腔〕	北京城区	
山东快书		1951年传入	山东		北京	
二人转		1952年传入	辽宁、吉林、黑龙江	〔胡胡腔〕、〔喇叭牌子〕、〔文咳咳〕、〔武咳咳〕	北京城区	
山东琴书		1953年传入	山东	〔上合调〕、〔凤阳歌〕、〔垛子板〕	北京城区	
快板书		二十世纪六十年代初传入	天津		北京	
京东大鼓		二十世纪六十年代初传入	河北		北京	

志　　略



曲　　种

评　书　约在清代中叶形成于北京。已知最早北京的评书艺人王鸿兴，大约是清代雍正年间人（一说是明末清初人），原是北京的弦子书艺人。相传雍正十三年（1735），胤禛逝世，百日内禁止动乐，王鸿兴便弃其弦歌，抵掌而谈，乃称评书。首次在西直门内酱房夹道明地（露天演出场地）上说《三国》、《水浒》等书。立门户后曾在掌仪司立案。按民间评书艺人通行说法，王鸿兴一生曾收弟子八人，即所谓“三臣五亮”。“五亮”系白文亮、黄福亮、佟起亮、霍士亮、刁亮，以演唱弦子书为业；“三臣”为安良臣、邓光臣、何良臣，以说评书为业。王鸿兴故去之后，“三臣”收徒传授其所创之评书艺术，直至十代，达数百人，京津及北方各省的评书艺人，多出自此三支。

评书表演以夹叙夹议为特点，其说表细腻、情节紧张、人物生动 。评书的结构十分严谨，通常一部大书是由几个大“柁子”（书情中矛盾的扭结点与高潮）构成若干段落，每个段落中又有若干大小“扣子”（类如悬念）与“驳口”（艺人说书中暂时停顿向听众打钱，由此而形成的小单位）。评书艺人运用这样的艺术手段组织故事，铺垫情节，紧紧扣住听众，使其逐日来听，欲罢不能。评书中有不少诗、词、赞、赋，多系韵文，用以描绘人物形象（人物的穿着打扮、身材相貌、兵刃坐骑等），介绍环境景物（战场、院落、衙门、公堂、居室、摆设等），常用一气呵成的“贯口”咏诵，使听众有形象感、色彩感。评书表演的内容以历代兴衰故事及公案侠义故事为主，依题材具体有袍带书（也称长枪书）、公案短打书、神怪书和谈狐说鬼书之分。至民国初年，北京经常上演的各类书目已有三十余部。

清末民初是评书发展的鼎盛时期，名家辈出，书目繁富，书棚书馆遍及全城。评书艺人双厚坪，是这一时期的佼佼者。他的书路极宽，擅说《隋唐》、《水浒》、《精忠》、《济公传》、《封神榜》等书，听众誉之为“双记书铺”。又由于他技艺精湛，学识渊博，时获“评书大王”之称，与“京剧大王”谭鑫培、“鼓界大王”刘宝全并称为“艺坛三绝”。与双厚坪同负盛名的还有潘诚立。潘诚立擅说《精忠》、《隋唐》、《明英烈》、《包公案》等书，被听众称为“潘家书铺”。他文化修养高，知识丰富，引经据典的“书外书”有独到之处。这一时期的名家，还有擅说《施公案》的群福庆，说演黄天霸尤见功力，人道绰号“活黄天霸”；擅说《明英烈》的田岚云，武功极好，为书坛一绝；擅说《水浒》的徐坪玉，表演武松惟妙惟肖，人称“活武松”；擅说《西游记》的奎道顺，人称“活孙悟空”。此外的知名艺人还有王致廉（擅说《包公案》）、世殿成（擅说《隋唐》）、张虚白（擅说《封神榜》）、哈辅源（编演《永庆升平》）等。

与评书艺术同时发展起来的评书演出场所是北京的书茶馆。清咸丰年间(1851—1861),北京城即有同和轩等著名的八大茶馆,为评书的演出提供了较好的条件和环境。至清末民初,北京内外城有六七十个书茶馆,大小不一,最大的是位于天桥的福海居(因原主人姓王行八,俗称"王八茶馆")。此外,还有设在各处甬道(旧时北京一些大街中间高出两侧的土路)两侧和庙会的几十个书棚。书茶馆说书一般每日两场(下午三时至六时称"白天",晚上八时至十一时称"灯晚"),有的书茶馆还加中场(下午一时至三时)。

民国五年(1916),北京评书研究会成立,先后推选双厚坪、潘诚立为会长,名誉会长由当时教育部学务局的刘葆初兼任。研究会对经常上演的四十余部大书,进行了一次修订整理,确定了二十九部可改正上演的书目,其中袍带书十三种,公案短打书十三种,神怪书二种,谈狐说鬼书一种。这次修订整理,对评书的发展产生了重大影响。当时北京有一百多名说书艺人,经过艺术实践与竞争,从中又涌现出一批造诣精深的评书家。他们继承了先辈的说书艺术,形成自己的特色和风格。如双厚坪的弟子杨云清,说《济公传》、《水浒》,擅使活"包袱儿",现场抓哏,令人百听不厌;王致廉的弟子王傑魁说《包公案》,以讲说五行八作社会风情见长;德致厚的弟子刘傑谦,说表重笔浓描、精雕细刻,人称"活包公";张致兰的弟子陈士和,以一部《聊斋》享誉京津;评书世家出身的品正三,擅说《隋唐》等八部大书,有"品八套"之美称。还有以说《东汉》、《三国》等书著称的连阔如,擅说《施公案》的袁傑英,擅说《济公传》的刘继业、段兴云等,都是当时北京听众熟悉和喜爱的说书家。

从二十世纪三十年代起,无线电广播的兴起为评书提供了新的阵地。说评书从书馆走进了电台。北平电台有中国广播电台、增茂广播电台、北平胜利电台、百力维电台等各商业电台,竞相邀请著名评书演员为其播讲评书,兼播商业广告。王傑魁在电台播出《包公案》时,市里商号用扩音器播放,行人争趋店前聆听,遂获"净街王"的美称。品正三曾在电台播出了全部《隋唐》,令听众大饱耳福。连阔如长期在电台说《三国》、《东汉》等,颇受听众欢迎。在电台播出的评书还有袁傑英的《五女七贞》、赵英颇的《聊斋》、段兴云的《济公传》等。

二十世纪三四十年代,剑侠书盛兴。北京艺人常杰淼在天津说书,他以《吕四娘》为基础,编演了评书《雍正剑侠图》,在《新天津报》上连载。他死后,其弟子蒋轸庭仍用其名口述记录,陆续出版四十余集。同一时期,北京艺人张杰鑫以《清烈传》为基础,编撰了评书《三侠剑》,在天津演说,也很受欢迎,并刊印出版。这两部剑侠书问世后,北京有不少评书演员讲说,一时非常走俏。以后又有人仿效《雍正剑侠图》的编撰手法,编演了各种剑侠题材的"续书",如《明英烈》的续书《洪武剑侠图》便是一例。在剑侠书走俏的情况下,一部分评书艺人放弃了原来的袍带书,改说剑侠书,因而出现了剑侠书泛滥的畸形局面。

中华人民共和国成立后,北京评书界认真贯彻"百花齐放,推陈出新"的方针,积极编演新评书,对传统评书边演边改,在演出中尽量剔除书中的封建糟粕。1949年,连阔如率先编演了短篇新评书《横渡乌江》。二十世纪五十年代初,赵英颇改编上演了新书《一架弹花机》、《登记》等。二十世纪五十年代末,各书馆上演的新评书,已到上演书目的三成以上。

北京宣武说唱团李鑫荃，根据同名长篇小说改编演出了《红岩》、《平原枪声》、《野火春风斗古城》等多部新评书，1960年他改编的《红岩》、《平原枪声》在中央人民广播电台连播后，受到听众普遍好评。到了二十世纪八十年代，新评书创作又有进展，中国铁路文工团田战义在曲艺作家沈永年等协助下编播了中篇新评书《虎门销烟》、《秘密列车》等。

不少经过认真整理的传统评书，被不断搬上电台和电视屏幕，使北京书坛的面貌焕然一新。1961年马连登就在中央人民广播电台整理录制了长篇评书《杨家将》。李存源在电台播讲的《西汉》故事片段、《列国》故事片段，一直受到听众的欢迎。二十世纪八十年代中期，由辽宁营口调入中央人民广播电台的袁阔成把他与人合作重编的全部《三国演义》推上电台和电视屏幕，在全国说书界和广大听众中产生了较大的影响。

北京的评书传统书目十分丰富，其中一部分是历代评书艺人传下来的，一部分是近代艺人自行编演的，还有一部分是由鼓书改造而成的。常见书目有《列国》、《西汉》、《东汉》、《隋唐》、《粉妆楼》、《龙潭鲍骆》(《绿牡丹》)、《富贵寿考》、《五代残唐》、《飞龙传》、《杨家将》、《呼家将》、《精忠传》、《包公案》(《七侠五义》)、《小五义》、《水浒传》、《明英烈》、《施公案》、《三侠剑》、《永庆升平》、《雍正剑侠图》、《儿女英雄传》、《清宫外史》、《封神榜》、《西游记》、《济公传》、《聊斋》等。

传统评书的出版，民国时期有高豫祝的《东汉》，张杰鑫的《三侠剑》，常杰淼的《雍正剑侠图》，姜振名(又名姜振明)、哈辅源的《永庆升平》等书。中华人民共和国成立至"文化大革命"开始的十七年间，又有陈士和的《聊斋》，陈荫荣的《闹花灯》、《贾家楼》、《瓦岗寨》等书出版。到八十年代，大部分传统书目有一种或多种版本整理出版，其中影响较大的有陈荫荣的《兴唐传》、袁阔成的《评书三国演义》、陈士和及其弟子的《评书聊斋志异》、李存源的《孙膑与庞涓》等。

相　声　形成于北京，流行全国。根据《江湖丛谈》记载，最早说单口相声的艺人是清代道光年间(1821—1850)的张三禄，"当其上明地时，以说、学、逗、唱四大技能作艺……自称其艺为相声"。其后，是同治、光绪年间(1862—1908)在北京西城一带撂地表演的单口相声艺人马麻子，"蒙古车王府曲本"《风流词客》曲词说他表演的情形是"紧接着闹个谢情凑凑趣，打个皮科遛遛钢"、"好话之中必掺着趣话，他怄得那古板之人都笑断了肠……"。据《天津文史资料选辑》第三十三辑，马三立《京津相声演员谱系》一文记载，张三禄曾传艺给同治、光绪年间(1862—1908)的朱绍文(一作朱少文)。朱原来演唱太平歌词，所说小笑话、逗哏及贯口活有些是从张三禄那里学来的。朱在发展相声上有很大成就：他编演了新段子分别与他的徒弟贫有本、富有根、徐有禄和范有缘合作说演，由此出现对口相声；他将满族子弟票友阿彦涛收为代拉师弟(即代师傅收徒弟)，促使票友的"清门"相声和艺人的"浑门"相声合流；朱还将由评书改行说相声的沈春和收为代拉师弟，由此形成朱家门、阿家门、沈家门相声的三个门派；从他开始，相声行业有了传徒授艺的规矩。据此，则已知相声的第一代艺人为张三禄，朱、阿、沈为第二代，师承至二十世纪八十年代，先后经历了八

代，以继承朱派艺业的最多。成名于北京的有：第三代的恩绪；第四代的焦德海、刘德智、李德钖、玉德龙、张杰尧、陈子贞、高德明；第五代的张寿臣、汤金城、常连安、于俊波、绪德贵、郭启儒、赵霭如、谭伯如；第六代的侯宝林、戴少甫、刘宝瑞、王长友、郭全宝、罗荣寿、王世臣、常宝华；第七代的马季、赵振铎、高英培、侯跃文、牛群；第八代的姜昆、冯巩、李金斗等。


赵振铎(左)、赵世忠表演对口相声

清光绪三十四年(1908)出版的英敛之《也是集续篇》里介绍相声说："其登场献技，并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态摭拾一二，或形相，或声音，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐，此所谓相声也。该相声者，每一张口人则捧腹，甚有闻其趣语数年后向人述之，闻者尚笑不可抑，其感动力亦云大矣。"民国二十二年(1933)张笑侠在《相声总论》一文中提到相声的来历："在从前只是在王公府第中的堂会中有，外间少见。后来学者众多，堂会又少，实在不足维持生活的，慢慢地便在台上说。又过了几年，便跑到天桥地场上说去了。所以有一般人全管他们说相声的叫做'叫花子'的。"还提到艺人的遭遇，"在光绪的中叶，曾通令禁止设场子卖艺，他们这一行也在其中。年久了，他们这一行的人，也一天比一天多了，慢慢地散布到各大商埠，差不多的地方，全都有了他们的踪迹"。"清门"相声源于1800年左右产生的"全堂八角鼓"演出中的逗哏，多由旗籍票友自编自演，曲目有《酒令》、《灯谜》、《扒马褂》等，词句修洁，通称文哏。"浑门"相声最初为撂地卖艺时的即兴创作，比较粗俗，通称打骂哏。清末二者合流，去芜存菁，形成了俗不伤雅的新风格，在发展过程中旁采博引，吸取了评书、莲花落、练把式、变戏法、滑稽二簧等有关说唱的技巧，形成了说、学、逗、唱兼备的艺术。

相声的表演方式，最初有两种，在帷幕中表演的相声称"暗春"，公开表演的相声称"明春"。到了清宣统三年(1911)后只有"明春"一种在继续发展。相声的形式共分单口相声、对口相声、群口相声三种。单口相声，是一个演员表演的长短笑话。对口相声，是两个演员表演的，叙述人甲称"逗哏"，辅助对话的乙称"捧哏"，表演时，依甲乙二人说表内容的轻重与语言风格之不同，又可分为"一头沉"、"子母哏"和"贯口活"三类。群口相声，是三个以上演员共同表演的，甲称"逗哏"，乙称"捧哏"，丙等称"腻缝"。

一段相声一般由"垫话儿"——即兴的开场白；"瓢把儿"——转入正文的过渡性引子；"正活儿"——正文；"底"——掀起高潮后的结尾四部分组成。中华人民共和国成立以后，新创作的相声也常有省略"瓢把儿"的。相声用艺术手法组成"包袱儿"，表演当中通过说表而"抖响"使人们发笑。其手法计有：三番(翻)四抖、先褒后贬、阴错阳差、一语双关、自相矛

盾、表里不一、歪讲曲解、违反常规等数十种。每一段相声里一般含有四五个以上风趣幽默的"包袱儿"。

清末，相声艺人也创作了一些针砭时弊、讽刺朝政的段子，如无名氏编演于光绪三十四年(1908)的《大人来了》，讽刺了九门提督出门时显示威风的丑态。朱绍文编演的《字象》，讽刺贪官污吏淋漓尽致，他在表演用的竹板上刻的诗句是："日吃千家饭，夜宿古庙堂"，"不作犯法事，哪怕见君王"。直言不讳表达了他艺名"穷不怕"的斗争精神。钟子良编演的《八大改行》则斥责了清王朝统治者迫害艺人的残暴行径。

清光绪三十二年(1906)，肃亲王善耆任京师步军统领，他出巡地安门大街时，看到在街头卖艺的相声艺人冯昆志没有立刻停演回避，就命兵丁责打四十鞭子，戴枷游街三日，并通令全城禁演相声。因此，致使相声艺人李德钖、张德泉等奔往天津、保定演出。宣统二年(1910)肃亲王卸任后，相声艺人们才又回到北京。民国十年(1921)去哈尔滨、沈阳落户的冯昆志，为相声在东北的传播、发展奠定了基础。其后，相声艺人王兆麟、吉坪三、高桂清、刘宝瑞、张永熙、王树田、康立本、苏文茂等曾到上海、南京、武汉、济南、开封、香港等地的游乐场、庙会、曲艺场表演相声，扩大了相声的影响。二十世纪二十年代，张寿臣编演的《揣骨相》，公开抨击了卖国贼曹汝霖。三十年代他还编演了小垫话，揭穿"不抵抗主义"的奴性本质。

抗日战争时期，北京沦陷敌手，常宝霖、于俊波编演《牙粉袋》、《劈柴棍》等垫话，辛辣地揭露了日伪残酷的压榨和统治。四十年代末期，北京物资匮乏，民怨沸腾，艺人们在相声《双过新年》中也编了"煤掺石头米掺砂"、"回头买杂粮"的联句，反映了当时民不聊生的现实。

二十世纪五十年代初期，北京戏曲艺人讲习班上曾传出相声过于低俗、很难发展的说法，个别老艺人打算改行，去访问作家老舍，老舍鼓励大家坚定信心创新整旧。1950年1月19日侯宝林、孙玉奎等十一名相声演员发起成立"相声改进小组"，老舍亲自示范改编了新段子《贾博士》、《维生素》、《地理图》等，使相声开出了新生面。同时，语言学者罗常培、吴晓铃也帮助纯洁、净化相声的语言，使相声改用新鲜活泼的普通话，具有诙谐幽默、生动形象、精练明快的特色，成为别具一格的文学语言。1953年后，随着中央广播说唱团、北京曲艺三团(专演"相声大会")等专业曲艺团体的建立，京津两地相声演员的频繁交



侯宝林(左)、刘宝瑞(中)、马季表演群口相声

流，产生了一批反映现实生活的新相声，如《婚姻与迷信》、《夜行记》、《妙手成患》等。其后，在中国共产党“百花齐放，推陈出新”的文艺方针指引下，相声艺术整旧创新，出现了蓬勃发展的崭新局面。经过加工、整理成为优秀保留节目的传统段子有：单口相声《连升三级》、《珍珠翡翠白玉汤》、《化蜡扦》、《小神仙》、《日遭三险》、《借火》、《解学士》、《贾行家》、《君臣斗》等；对口相声《关公战秦琼》、《改行》、《戏剧杂谈》、《戏剧与方言》、《八扇屏》、《地理图》、《卖布头》、《找堂会》、《三棒鼓》、《文章会》、《黄鹤楼》、《大保镖》等；群口相声《扒马褂》、《金刚腿》等。与此同时，一大批反映社会主义新生活及各类题材的新作品搬上了舞台，在全国产生了广泛影响，有代表性的曲目有：单口相声《追车》、《神兵天降》、《黄半仙》、《知县见巡抚》、《猫蝶图》、《学徒》等；对口相声《飞油壶》、《女队长》、《找舅舅》、《昨天》、《买猴儿》、《南来北往》、《英雄小八路》、《美蒋劳军记》、《登山英雄赞》、《牵牛记》、《为谁服务》、《新兵》、《劳动号子》、《打电话》、《妙语惊人》、《装小嘴》、《醉酒》、《画像》等。1962 年，北京市曲艺团移植、上演了一批化装相声：如《坐电车》、《看电影》、《资本家与洋车夫》、《拔牙》等，在开拓相声艺术的表现手法上做了大胆尝试。

“文化大革命”期间，相声被勒令停演，但人民群众还是喜爱它。1972 年马季改编了铁道部第三设计院创作的相声《友谊颂》，在国庆游园会上演出后受到了人们热烈欢迎。接着常贵田编演的相声《喇叭声声》，也获得好评。相声冲破禁区开始复苏。

1976 年 10 月，“四人帮”覆灭。其后相声艺术脱颖而出，《帽子工厂》、《如此照相》、《舞台风雷》、《诗、歌与爱情》等一批矛头直刺丑类、反映人民呼声的作品应运而生，深受观众欢迎。中国共产党第十一届三中全会以后，紧追着改革开放的时代步伐，相声的创作、演出呈现更为繁荣发展的新局面，《风灾》、《特种病》、《见义勇为》、《多层饭店》、《到底怨谁》、《糖醋活鱼》、《武松打虎》、《威胁》等受到广大观众的称赞。不少演员亦在相声表现形式的革新上进行了大胆的尝试与探索，1981 年举行的全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出中相声的新品种——吉他相声，受到青年观众的欢迎，短时间内在各地流行开来。男女相声也有了一定的发展。为促进相声新作品的繁荣，不断上演新段子，有关部门经常举行全国性的创作评奖及表演评奖，一些中青年演员兼搞创作，取得可喜的成就。相声的理论研究工作，已日益受到国内各方面学者的注意。

双　簧　流行于北京城区的曲种。形成于清代中叶。原为曲艺艺人在“全堂八角鼓”中表演的一种形式，初名“双学一人”。已知最早的双簧艺人是黄辅臣，清末“百本张”双簧钞本中曾提到：“我们学的故去的生意人黄辅臣。”成于清嘉庆初年的车王府曲本《刘公案》之二十三部，写当时宣武门至西单一带的演艺活动，有“三档就是《施公案》，这人在京都大有名，他本姓黄叫黄老，‘辅臣’二字是众人称”的唱词，由此可知，黄辅臣当于乾隆末年至嘉庆初年在北京献艺。李斐叔在《梅边杂忆》中说：黄“面目奇丑，初亦说书之流，以一人能学各种人物动态，故名双黄。其后始分为两人作一人也”。据此有人认为黄辅臣为双

簧创始人，即一人创始说；"双黄创始于北京票友黄氏昆仲，故称双黄。其拿手处在前脸不在后脸，在指手画脚不在唱工好歹"，即兄弟二人创始说；还有一说，认为黄辅臣并非票友，乃一擅说《水浒》的评书艺人，双簧为他与其侄黄鹤飞共创，亦即叔侄二人创始说。艺人们常说："前脸讲究发脱卖相（表演），后脸讲究说、学、逗、唱、弹。"使观众看来像是一个人自弹自唱自演一样，所以曾有"双簧要学黄辅臣，前后好像一个人"的说法。初兴时以学唱为主，后脸操三弦自弹自唱硬书、莲花落曲目选段或一些小曲，前脸持鼓架子充作三弦，配以相应的表情与动作。双簧靠学、歪学、故意露出破绽、失误而逗笑。由于它善于插科打诨，民国初年后有不少相声演员纷纷学演，后脸多弃弦不用，随之增强了说的成分。同时将黄字改成鼓舌如簧的簧，渐渐竟使一些人误认为"双簧是相声的一种。相声需要引人笑乐，其所以引人笑乐的方法极多，双簧即其方法之一"（《人民首都的天桥》六十二页）。双簧因曲目短小，一般每场表演时，经常连续演出二三个曲目。演至结尾掀起高潮，有时学扭秧歌，有时学唱杂曲，有时学舞蹈，在观众酣畅的笑声中戛然而止。

自黄辅臣之后，陆续出现的著名的演员有：孙皮、张德泉（艺名张麻子）、李德钖（艺名万人迷）、徐维亭（艺名徐狗子）、张顺义、赵蔼如、朱阔泉（艺名大面包）、郭荣山、韩永先、孙宝才（艺名大狗熊）、王文禄。除孙皮兼唱八角鼓、徐维亭兼唱莲花落、郭荣山与韩永先兼演拆唱八角鼓外，余者都以演相声为主、双簧为辅。

中华人民共和国成立后，有北京市曲艺团的孙宝才、王文禄等表演双簧。二十世纪六十年代初，该形式被视为格调低俗，开始息影舞台。八十年代后，双簧作为传统艺术形式再度出现，有罗荣寿、郭全宝、莫岐、王凤朝等人表演，受到观众欢迎。双簧的传统曲目有《下南乡》、《贺龙衣》、《罗成出马》、《窦尔敦》、《耍狗熊》、《诗书债》、《道德三皇五帝》、《结巴捞牛》、《太阳出来一点红》、《二呀我的哥》、《月影照花台》、《玉堂春》、《王二姐思夫》、《珍珠衫》、《八月里丰年多》等。

中华人民共和国成立后新编曲目有《绵阳渔鼓》、《大秧歌》、《演话剧》、《镇压反革命》、《灭蚊蝇》、《收麦子》等。

太平歌词　约形成于清代初叶。流行于北京城区、郊区。张次溪在《人民首都的天桥》中说："太平歌词演唱者，手持木（按：应是"竹"）板两块，用指合拍，词句多为警世规善的词句，歌韵多婉转。"该书又说："据该行老辈人云：太平歌词之名，顺治年间已有之，故宫岔曲中，已有太平歌词之名称……"太平歌词后被相声艺人引入"唱"活，相声在明地演出时，于正式开演前或演出中加演。演唱时手持竹板两块，敲打出轻音、重音和连环点作为伴奏，竹板习惯称为"手玉子"。太平歌词的唱词内容，有民间传说故事、劝世文和文字游戏三类。尤以第一类曲目最多。北洋军阀时代，相声演员曾编演《世态炎凉》，第一句就唱出"中华民国颠倒颠"，抒发了对反动统治的愤懑。唱词基本是七字句，每段曲目一韵到底。原始的唱法，每句前四个字是说，后三个字上韵演唱，比较呆板。

二十世纪二十年代，相声演员王兆麟受到天津进步戏剧家王钟声等的影响，不断编唱新词，如歌颂鉴湖女侠秋瑾的《女侠英豪》、抨击军阀张勋复辟的《黄粱梦》等。在唱腔上也加以革新，每四句一反复，悠扬婉转，比较动听。他曾去上海演出，并灌制《劝人方》、《三婿上寿》等唱片，扩大了太平歌词的影响。

二十世纪三十年代末，相声演员常连安、张杰尧、侯宝林等，也经常演唱太平歌词。侯的演唱别具一格，特点是圆润嘹亮、委婉跌宕、韵味浓郁。太平歌词撂地演出时代，有三种演唱形式：第一种是一个人半蹲着，边撒白沙子边唱；第二种是一个人站着唱；第三种是两个人对口唱。

二十世纪四十年代后，该形式罕有演唱。1950年中央广播说唱团曾创作、演出新曲目《刘老汉过年》，并配以管弦乐器伴奏，在中央人民广播电台播放。二十世纪五十年代初亦有关金凤编演的《刘胡兰》新曲目。

传统曲目有《太公卖面》、《秦琼观阵》、《韩信算卦》、《阴魂阵》、《小上寿》、《三顾茅庐》、《打黄狼》、《饽饽阵》、《丑妞出阁》、《十个字》、《福禄寿喜》、《一文钱》、《世态炎凉》、《鹤蚌相争》、《文王卦》、《五猪救母》等。

子弟书　形成于清代乾隆年间(1736—1795)。早期仅流行于北京城区。满族曲种。

清初，朝廷频于边事。八旗子弟远戍边关，为消除寂寞，遂采用当时流行军中的一些俗曲，如〔边关调〕、〔马头调〕、〔打草竿〕等，及满族萨满教用以祭祀的巫歌，填词演唱军中时事以为娱乐，或借以抒发怀乡思归之情。乾隆初年，皇帝为庆祝军队得胜凯旋，曾令八旗军士载歌载舞进京。而据艺人口头传说，阿桂部即用这些流行俗曲，以八角鼓击节，歌颂文治武功、太平盛世，京城一时为之轰动，于是当时称此类曲为"八旗子弟乐"。不久，一些北京八旗子弟以"八旗子弟乐"的曲调为基础，聚其精华，参照民间大鼓、弹词等艺术形式，用北京民间十三道大辙，创造出一种以七言为主体唱词、以八角鼓伴奏的说唱形式，名为子弟书。清乾隆时人李镛在顾琳所著《书词绪论》序中有"辛亥夏(乾隆五十六年〔1791〕)，旋都门，得闻所谓子弟书者"之语，这是已知有关子弟书的最早的文字记载。

其时，北京分为东西两城，东城属大兴县，西城属宛平县。故子弟书分为东韵、西韵两种，又称东城调、西城调。东韵肃穆阔大，慷慨激昂，多搬演忠臣良将内容的历史故事；西韵缠绵悱恻，委婉阴柔，喜咏粉黛风月情怀。《书词绪论》谓子弟书"书之派起自国朝，创始人不可考，后自罗松窗出而谱之，书遂大盛。然仅一音。嗣而厌常喜异之辈，又从而变之，遂有东西派之别。其西派未尝不善，惟嫌阴腔太多，不若东派正大浑涵，有古歌之遗响。近十余年来，无论缙绅先生，乐此不疲，即庸夫俗子，亦喜撮口而歌……"清光绪间曼殊·震钧所著《天咫偶闻》卷七中也有如下记录："旧日鼓词有所谓子弟书者，始轫于八旗子弟。其词雅驯，其声和缓，有东城调、西城调之分。西韵尤缓而低，一韵纡萦良久。"早期最有成绩的子弟书作者首推罗松窗，他也是子弟书的开创者之一。善以"闲遣兴"、"闲时偶拈"为名，通

过歌颂青年男女忠贞不渝的爱情，道之以封建制度暴戾、丑恶之实。传留作品有《庄氏降香》、《红拂私奔》、《鹊桥密誓》、《大瘦腰肢》等十余种，其《庄氏降香》见刻于乾隆二十一年(1756)。罗一般被认为是西韵子弟书的代表作家，郑振铎曾将他的《大瘦腰肢》等六种作品收入《世界文库》第五册《西调选》中。也有研究者认为罗松窗曾于西调之外，亦作东调(见赵景深《大鼓研究·外编》)。

嘉庆三年(1798)，东韵子弟书随北京闲散清室人员遣送盛京(今沈阳)而传入东北，因无乐器伴奏，又仅为酒后茶余自娱消遣，遂被称为"东韵清音子弟书"。人们一般简称为"清音子弟书"。大约同时，西韵子弟书流入天津，与当地民间曲调及语音相融合，成为以说唱长篇大书为主的"卫(天津卫)子弟书"。

约嘉庆末年，子弟书流入民间，北京一些鼓书艺人开始演唱子弟书。为适应观众的欣赏需求，渐渐地废除了八角鼓，增加三弦伴奏，开创了一人自弹自唱或二人一弹一唱的子弟书演唱的新形式。

道光、咸丰年间(1821—1861)，西调子弟书艺人石玉昆以"巧腔妙句"在北京驰誉一时。他在话本小说《龙图公案》的基础上，吸收民间传闻，编成一部长篇大书《包公案》，于北京西直门外正对瓮城的迎门冲茶馆演唱，引起轰动，世称"石韵书"。曾有一篇子弟书词《评昆论》称赞他的技艺："高抬身价本超群，压倒江湖无业民，惊动公卿夸绝调，流传市井效眉颦。"其时，寓居北京的子弟书作者以鹤侣氏(爱新觉罗·奕赓)著作最丰，他擅用嘲谑之笔，讥讽世态人情。传世的作品有《借靴》、《老侍卫叹》、《刘高手治病》、《齐人有一妻一妾》、《集锦书目》等近二十种。此外，北京有成就的子弟书作者还有翰林缪东麟，其代表作《忆真妃》历经数代，传唱至今(据耿瑛考证《忆真妃》为喜晓峰的作品，见春风文艺出版社耿瑛著《曲艺纵横谈》)。

同治、光绪年间(1862—1908)，子弟书艺人郭栋儿于京师独步一时，他一改音调沉穆、词句高雅的东调、西调，创制曲调流畅、节奏明快、曲词通俗的新腔新词，世称"南城调"，深得市井听众喜好。此外，佚其名号、擅歌《水浒》段子、工于带腔转调的"水浒王"安静亭，及"有腔儿文理上不足"的任广顺等，均以独具特色的艺术风格产生一定影响。与此同时，一些盲艺人也以演唱子弟书而享名，"瞽人擅此者，如王心远、赵德璧之属，声价极昂。"(《天咫偶闻》)当时，北京演唱子弟书的场所，有拐棒楼、乐春芳等处。

光绪十年(1884)左右，子弟书渐趋衰歇。"迨后新声递变……词藻艰深之子弟书遂等之广陵散矣！"(杨庆五《大鼓书话》)然而，其中一些曲本却被北方各种大鼓如京韵大鼓、梅花大鼓、东北大鼓等广为采用。部分音乐曲调亦被继承、借鉴、吸收，如〔石韵〕即作为一个曲牌保留在单弦唱腔之中，郭栋儿所创〔南城调〕同样通过单弦演唱得以流传下来，〔西城调〕后来仍在东北二人转中被使用，西河大鼓的〔双高〕也摘自"西城调"，名曰〔双高慢西城〕。

子弟书有唱无白，唱词以七言为主，多加有衬字。韵脚通用北方十三道大辙，每两句叶

韵。起首有二句、四句、六句或八句七言“诗篇”，俗称“头行”；多回本书，也有在首回标明“诗篇”，余者将其省略的。篇章长短不一。短者不分回，一韵到底，如《忆真妃》；长者三五回以至多达二十余回。有的一本数回同用一韵，如《庄氏降香》；有的则一回一换韵，如《千金全德》。作品内容主要分三个方面：取材于明清著名小说，如《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》、《金瓶梅》、《聊斋志异》的；撷取于前人所作杂剧、传奇、戏曲如《西厢记》、《琵琶记》、《幽闺记》、《玉簪记》、《一捧雪》、《千钟禄》的；描摹当时帝都社会见闻、风土人情的。最初有满文、汉文相同使用的所谓“满汉兼”唱本流传，如《寻夫曲》、《螃蟹段》等。后因满族人通用汉语，遂完全用汉语写作，但一些唱词中仍可见某些满语词汇。子弟书创作大多词句佳妙，叙事委婉曲折，刻画人物细腻传神，抒发情感真诚深切，写景状物充满诗情画意。作者常将己名嵌入“诗篇”或结尾唱词之中，如鹤侣氏《刘高手治病》开篇即有“几净窗明小院中，鹤侣氏新书一段又编成”的唱句，罗松窗的《游园寻梦》则是在尾句“要知小姐离魂事，松窗自有妙文章”中，表明为罗氏所创。



《螃蟹段》书影

子弟书也有某些不好的作品等在北京流传，宣扬了封建统治阶级的思想以及小市民的低级趣味。

据《书词绪论》第八节“立社”记载，当时的子弟书作者曾立有书社组织，中设社长一人（按人轮推），每月一社或一年几社。届时众人即席演唱各自的新作，供社友品评探讨，以提高彼此的技巧与表演水平。

子弟书自创始至消亡，百多年间作品甚丰，鹤侣氏所作《集锦书目》中录书目近二百种；同治、光绪年间百本堂编印的《子弟书目录》收二百九十三种；清北京蒙古车王府所藏子弟书曲本收二百九十七种；而1954年出版的傅惜华所编的《子弟书总目》中，则列四百四十六种，作者三十余人。

子弟书作品最早多以抄本流传，乾隆间北京即有张氏开设的书铺“百本堂”（亦称“百本张”），摆摊出售多种子弟书抄本。除此，北京经营此业的，还有别野堂、聚卷堂等。

子弟书的唱腔音乐，至今不得稽考。其曲谱仅见百本堂《双韵子弟书工尺谱》抄本，以一炷香式（工尺谱的一种记谱方式）记录，未记板眼，故难以确认。此外，有无名氏所作岔曲《书名》一段，中有“子弟书三眼一板实难学”一句，可为子弟书“一韵纡萦良久”的佐证。

岔 曲　起源于清初北京，流行于北京城区及郊区。早期岔曲到乾隆时期已兴盛。

乾隆六十年(1795)在北京出版的《霓裳续谱》收入北京、天津流行的杂曲曲词六百二十二首,其中岔曲就有一百四十八首之多。其曲调包括〔平岔〕、〔慢岔〕、〔起字岔〕、〔西岔〕、〔数岔〕、〔坎字岔〕等多种。说明岔曲在当时已经是一个成熟的曲种。

关于岔曲的起源,在单弦艺人中有两种说法:一说来自乾隆朝征西凯歌。崇彝《道咸以来朝野杂记》有载:"文小槎者,外火器营人。曾从征西域及大小金川。奏凯归途,自制马上曲,即今八角鼓中所唱之单弦杂排(牌)子及岔曲之祖也。其先本曰小槎曲,减(简)称为槎曲,后讹为岔曲,又曰脆唱,皆相沿之论也。此皆闻之老年票友所传,当大致不差也。"民国时期齐如山《故都百戏图考·八角鼓》篇亦从其说,不过文小槎易为宝小岔,所据是清末单弦艺人德寿山的口碑材料。德寿山曾说,"岔曲之起源为阿桂攻金川时军中所用之歌,由宝小岔(名恒)所编,因名岔曲,又称得胜歌。"另一说认为是从昆曲、高腔岔支而成。如单弦艺人李燕宾认为,"所谓岔曲者,乃岔支于昆曲、高腔之义,岔曲之岔,非宝恒之名也。"民国三十二年(1943)李鑫午在《岔曲的研究》中,肯定李燕宾的说法"可信程度为大",并明确指出:"岔曲初名脆唱,衍名岔曲,脆唱又分岔曲、琴腔、荡韵三支……现在所通行者,只琴腔、岔曲二支而已。"

岔曲的表演方式有三种,大多是一人自击八角鼓演唱,一人操三弦伴奏(也可以无三弦伴奏);也有二人操八角鼓演唱的;还有集体演唱的"群曲"形式。张次溪在所著《人民首都的天桥》(1951年版)中说,岔曲"嘉道前,每旗族家庭宴贺,父老多率子弟唱奏,子弟之名,盖本于此。……至今之专以此曲登场为业者,仍然如是,坐弦立歌,是其遗意"。群曲形式早期由阿桂部征西军人带回,演唱赞颂武功的赞歌,先在清宫廷中流传,后流入旗籍子弟中间。演唱时,全班演员衣冠整肃,各持八角鼓或其他锣鼓乐器,排列成行,弹弦者坐于中间,主唱者一唱众和,有齐唱,有轮唱,锣鼓齐鸣,气象庄严,多唱《八仙庆寿》、《大秋景》之类曲目。清乾隆年间岔曲还有平岔带戏的形式,主要由优童演唱,分正旦、小旦角色,极艳丽之能事。这种拆唱形式,实为后世牌子曲拆唱之滥觞。清代中叶,岔曲班社很多,后渐衰落,到同治、光绪之际,业此者仅剩七八班。到民国初,岔曲已经完全融入单弦牌子曲,为其重要组成部分,偶作单独节目演出,而不再作为一个独立曲种存在。

岔曲的基本唱腔结构是一段六句或八句,故又有"六八句"之称,分曲头、曲尾两部分,中间有一个大过门。曲头、曲尾中间也可以加数子、牌子,使一段的篇幅扩充到十数句、数十句。中间只加一个牌子的,叫"穿心岔曲";如果这个牌子是〔黄鹂调〕、〔石韵书〕,就径直称为"黄鹂调"、"石韵书"了。曲头、曲尾中间加三个牌子、最多四个牌子的,叫作"腰节儿"(一作"腰截儿")。

岔曲的曲词句式是长短句,有七字句、四字句,嵌入五、七、十字的小对句(即"数子")等,并加入嵌字、衬字。每段唱词设六个"过门",加上前奏曲,共七个过门,中间有一个"卧牛"。《单弦表演艺术》(谭凤元口述)说:"卧牛又称卧拗,实际是腔调上的一个顿挫,也可以说是一个重叠。好多人爱听岔曲的卧牛。卧牛是把一句完整的句子切开,使它词句不完整,

并且把下半句第一个字先唱出来，随着就弹过门，给人一种悬念。弹完第五个过门，接着把过门前面那个字重一下（或者不重字）再唱完下面的词句。”如六句脆唱岔曲《春景》：“春至河开，绿柳时来（过门），梨花放蕊（过门）桃杏花开，遍地萌芽在土内埋（过门），农夫锄刨（过门）耕春麦，牧牛童儿就在竹（卧牛）竹林外，渔翁江心撒下网，单等那打柴的樵夫，畅饮开怀（过门）。”岔曲按十三道辙叶韵，每段唱词都是一韵到底。

岔曲的篇幅有大小之分，小岔曲又名脆岔，短小精悍，不带数子，有词脆、腔脆、板头脆的特点。听来明朗脆快，节奏鲜明，悠扬悦耳。

从小岔曲中分出一种“平岔带数”，即在曲词中插入一处数板演唱的连续嵌句。演唱时乐器大三弦反复弹奏 5 16 15 5 5 16 15 3 ，用来烘托曲词所表达的内容。

小岔曲还有一种“起字岔”，唱腔优美，有很多变化。其特点是在曲调的开头，用长滑音散板起唱，行腔悠扬平衡、徐缓深沉、高低跌宕、错落有致，韵味浓郁。代表性曲目有《晚霞》等。

小岔曲中还有另一种“荡韵岔曲”，唱腔婉转动听，音乐性较强。代表性曲目有《怕到黄昏》等。

大岔曲又名长岔，在曲词中嵌入一长串用数板连接的嵌句。演唱时节奏明快，唱腔多变，高低起伏，一气呵成，形成了特有的北京韵味。《风雨归舟》是其代表性曲目之一。

岔曲音乐取材于民间曲艺、小调和戏曲。主要曲调有〔平调韵〕、〔荡韵〕、〔黄鹂调〕、〔石韵〕、〔硬书〕等，所插用的牌子很多，大都为单弦牌子曲所用，如〔南锣北鼓〕、〔罗江怨〕、〔马头调〕、〔银纽丝〕、〔秧歌调〕、〔剪靛花〕、〔数唱〕等等。

传统岔曲曲目数量较多，按曲词内容，可以分为六大类：一、描写四季天然景色和田园风光的，如《春景》、《秋景》、《踏雪寻梅》等；二、才子佳人抒发情意的，如《换却罗裙带》、《怕到黄昏》等；三、各种赞、赋，如《赞松》、《赞剑》、《清明赋》、《秋声赋》等；四、根据小说、戏曲故事改写的，如《太虚幻境》、《潇湘馆》、《拷红》等；五、描摹景物及游戏文字，如《说风不露风》、《曲牌名》、《百戏名》、《反风雨归舟》、《反赞剑》等；六、喜庆贺词，如《喜千秋》、《喜报三元》、《福增寿添》等。民国二十四年（1935）故宫博物院曾出版过《升平署岔曲集》。

中华人民共和国成立后，又编演了一批新岔曲，流传较广的有《有这么一个人》、《红军过草原》、《志愿军英雄赞》、《怕》等。

岔曲在漫长的发展过程中，继宝小岔后，出现过许多曲师和唱家。乾隆时杨米人《都门竹枝词》云：“同乐轩中乐最长，开来轴子未斜阳；打完八角连环鼓，明庆新班又出场。”可见岔曲演出之盛，而这些唱轴子的演员姓名都没有留下来。单弦牌子曲兴起之后，演唱单弦牌子曲的名家司瑞轩、德寿山等，也都是演唱岔曲的高手。到二十世纪二十年代，擅唱岔曲的只剩下屈祥利、王贞秀、广绍如、阿鉴如等十余人。后来，只是单弦牌子曲演员在上场后先唱一段岔曲，试试丝弦高矮，调定调门儿。然后，再正式演唱单弦牌子曲节目。单弦牌子

曲著名演员荣剑尘、谭凤元、曹宝禄等都擅长演唱岔曲。北京还有很多岔曲爱好者，经常业余聚会，演唱岔曲，坚持多年不断。

拆唱八角鼓　形成于清代中叶。又名“牌子曲拆唱”、“八角鼓带小戏”、“牌子戏”。是由清代乾隆年间(1736—1795)的“岔曲带戏”发展而来。“拆唱”，意即将由一个人演唱的曲目拆开改由二三人至四五人依情节、人物分包赶角演唱。清代俗曲集《霓裳续谱》就收有称为“平岔带戏”的曲词四种：《青云路通》、《太君有命》、《旷野奇逢》和《沉沉睡》。据《霓裳续谱》点订者王廷绍序文所述，当时这种平岔带戏及其他各种时调小曲，是由优童来演唱的，“妙选优童，延老技师为之教授。一曲中之声情度态，口传手画，必极妍尽丽而后出而夸客……红氍匝地，灯回歌扇之光；彩袖迎人，声送明眸之睐。朱缨白纻，与晓风残月争妍，亦所以点染风光，为太平之景色也。”

清代乾隆年间的岔曲带戏，由于是优童演唱，多以正旦、小旦为主要角色。到了旗籍子弟演唱的拆唱八角鼓里，就情趣大异，改以丑角为主要角色，且曲调除〔岔曲〕外，开始使用各种曲牌。常用的有〔南锣北鼓〕、〔云苏调〕、〔耍孩儿〕、〔流水板〕等。嘉庆三年(1798)刊行的戴全德《浔阳诗稿》中有一首小曲描述当时拆唱八角鼓的演唱情况：“〔花柳调〕八角鼓，武艺高，伙计三人嗓子好。做正的打鼓弹弦子，丑脚是站着。家伙响动开唱：曲词新鲜，嗓子脆娇；丑脚斗亘(即逗哏)堪笑，脖子打肿了。可爱初次听，真畅快，可惜再复说，俗气了。”

拆唱八角鼓有正、丑两种角色。根据故事内容人物的多少，由二至五人分包赶角，一般以三人演唱的节目为多，弹弦的也唱一二个角色。演唱时，仅由丑角一人化妆。既以丑角为主，也就在唱词以外穿插了很多插科打诨的说白成分。这些插科打诨，大半与故事内容无干，只是抓哏凑趣的噱头，游离于剧情之外，供听众取笑而已。

拆唱八角鼓的表演讲究说、学、逗、唱，而其中又以逗哏为最重要。从现存的作品看，丑角所用语言的逗哏手法有“三翻四抖”、“谐音打岔”、“俏皮话”等，庸俗的“伦理哏”也时有所见。有人认为，拆唱八角鼓中的丑角逗哏，直接源于北京流行的高腔戏丑角的插科打诨。

清人小说《风月梦》第十三回，有描述道光年间(1821—1850)旗籍子弟在扬州演出拆唱八角鼓的具体情景：“三个人上来，将桌子摆在中间，有一个拿着一担大鼓弦子坐在中间；那一个拿着一面八角鼓站在左首；那一人抄着手站在右边。那坐着的念了几句开场白，说了几句吉祥话，弹起大鼓弦子，左边那人敲动八角鼓。那坐着的唱着京腔，夹着许多笑话。那



顾荣甫(左)、尹福来表演拆唱八角鼓

右首的人说闲话打岔，被坐着的人在颈项里打了多少掌，引得众人呵呵大笑；这叫作斗绠儿（按即“逗哏”）。”上述站在右首的人就是丑角，表演分工是逗哏。

拆唱八角鼓以三个人分包赶角的表演较多，民国后由于表演双簧的专业艺人大都兼演拆唱八角鼓，遂改成两人演唱，即一个人担任丑角，一个人演其他角色兼三弦伴奏，丑角于舞台上临时作简单装扮。演出时在唱词中间穿插了很多抓哏逗乐的内容，以活泼气氛。清末民初，拆唱八角鼓开始和各种大鼓、相声、双簧、戏法等技艺同台演出，被统称为什样杂耍。民国初年以来的著名演员有郭荣山与韩永先、杜贞福与果万林、顾荣甫与尹福来等数档。主要的曲目有《汾河湾》、《小上坟》、《双锁山》、《赵匡胤打枣》、《怯算命》、《胡迪骂阎》、《打灶分家》等。由于曲目较少，趣味格调不高，演唱和表演很少革新，中华人民共和国成立后逐渐衰微，后继无人。北京市曲艺团存有1980年徐澥生、蔡源莉据顾荣甫、尹福来演唱记录的《汾河湾》等八段曲词及录音。

单弦牌子曲　形成于清代末叶。流行于北京城郊。演唱时用八角鼓击节，又称之为八角鼓、单弦八角鼓、牌子曲，简称单弦。是在流行于清代乾隆年间（1736—1795）的岔曲的基础上，经过将近一百年的实践，先是由单曲体的岔曲演变成枣核儿、腰截、牌子曲三种曲体样式，最后于清末衍生成说唱结合的单弦牌子曲。篇幅上也从演唱短段变成了中篇连续说唱。一般每个曲目分成为四至六段，每段演唱约三四十分钟。

其中，枣核儿为：将岔曲的六句唱腔分成两个部分。前三句称〔曲头〕，后三句称〔曲尾〕，中间加上一个曲牌连缀在一起演唱。由于通常曲牌部分演唱时间较长，〔曲头〕和〔曲尾〕演唱时间较短，形成了两头小中间大的三段联曲体，人们就形象地称它为“枣核儿”或“两头尖”。另有一说将该种形式称作“穿心岔”。实践中枣核儿的组成有的带有拼凑的痕迹，有的则比较自然妥帖。

腰截为：在岔曲的〔曲头〕和〔曲尾〕之间，加上三四个曲牌，连缀贯穿成的一个唱段，多为单人演唱，如果“众人凑和而歌者，叫做群曲”。“群曲”演唱的多是颂扬祝愿的话，如《八仙庆寿》、《百寿图》等。演出时一般由八个人齐唱，手里用打击乐器伴奏。民国以后，许多票友转成专业艺人，常在开场时演唱群曲。

牌子曲为：若干种不同腔调的小曲曲牌，连缀贯穿起来说唱一段故事。

牌子曲的曲牌，依功能特点可分为抒情、叙事两种。表演时按照不同内容的表达需要，选用曲牌。崇彝著《道咸以来朝野杂记》中说：“杂剧中有排（按即“牌”）子曲一种，每段更换一调，故呼为杂排子。其调多至三十余种，所常用之名，有〔金钱莲花落〕、〔云苏调〕、〔南城调〕、〔倒推船〕、〔叠断桥〕、〔罗江怨〕、〔南锣〕、〔翠莲卷〕、〔数唱〕、〔快书〕、〔湖广调〕、〔靠山调〕之类。开唱时必有数句，曰曲儿头，住头处曰卧牛儿，尾声非以快书、即以数唱结之，亦由慢而改紧，今之所谓单弦者，即拆之排子曲之余也。”单弦牌子曲的曲牌约有九十多个，常用的不足三十个，主要有：〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔云苏调〕、〔南城调〕、〔靠山调〕、

〔罗江怨〕、〔金钱莲花落〕、〔鲜花调〕、〔怯快书〕、〔流水板〕、〔联珠调〕等。

清代乾隆年间，牌子曲的形式已比较完整，当时通称八角鼓。选用的曲牌多为时尚小令和戏曲唱腔，主要曲目有《酒鬼》等。

清代同治、光绪年间(1861—1908)旗籍子弟司瑞轩(艺名随缘乐)于岔曲〔曲头〕、〔曲尾〕中间穿插若干新的曲牌，用来编演了《青石山》等曲目，每天下午在西直门瓮城旁的迎门冲茶馆演唱。他在音乐上对牌子曲进行革新，将当时流行的具有韵诵特点的曲调，如〔南城调〕、〔怯快书〕、〔四板腔〕、〔剪靛花〕、〔湖广调〕、〔小磨房〕等吸收为单弦牌子曲曲牌。这些曲牌有的似说似唱，有的半说半唱，都比较活泼、跳跃，朗朗上口，能容纳更多的唱词，便于演唱故事，丰富了牌子曲音乐，形成了曲牌联缀体的音乐结构。司瑞轩还善于古事今说，强调插科打诨，表演时常向观众抓哏逗趣，活跃气氛。他能在一个下午单身坐着自己伴奏说说唱唱，贴出的海报上标榜："随缘乐一人单弦八角鼓"，简称"单弦"。当时也曾有人建议司采用牌子曲这一名称，司认为不够新鲜，没有采用。司晚年表演时，改以自己演唱，由弦师双子担任伴奏。

与司瑞轩同时期的单弦演员有李燕宾(艺名随园诗话)等，其后有德寿山、曾永元、桂兰友等。民国初年，单弦牌子曲表演由全月如开始改为站唱，另有弦师伴奏。全还将昆曲、京剧中的一些动作，运用到表演当中，增加了形体表演。五四运动后，单弦艺人受新思想影响，创作了《秋瑾就义》、《国民宝鉴》、《摩登遗恨》等新曲目，一度产生广泛影响。二十年代以后形成名家辈出、流派纷呈，在杂要园子中各树一帜的局面。其佼佼者有：荣剑尘、常澍田、谢芮芝、谭凤元、曹宝禄等。此时，开始有女演员登台献艺。


马增蕙演唱单弦

单弦曲牌的文体有长短句、上下句两种，以长短句为主，并常用三字头、垛句、嵌字、衬字等。曲目内容早期有不少以反映清代风貌及旗籍子弟生活的，如《穷大奶奶逛万寿寺》、《婆媳顶嘴》、《闹毛包》等。也有一些由戏曲改编的，如《合钵》、《罗锅儿抢亲》等。自司瑞轩编演中、长篇以后，则多根据《聊斋志异》、《水浒传》、《今古奇观》等小说改编成分本演唱的曲目，如《胭脂》四本、《杜十娘》五本、《翠屏山》五本、《武十回》等，为增加趣味性，常采用古事今说的手法，插科打诨，轻松活泼，极富特色。

中华人民共和国成立后，单弦牌子曲得到进一步的革新发展，形式上从联曲体的中篇说唱，演变成联曲体的短篇说唱，演出也由自弹自唱或一人站唱敲击八角鼓、另一人操三弦伴奏，发展、产生了单弦对唱、牌子曲群唱、单弦联唱等形式。

从 1950 年起，以杜澎为代表的一些人在创作反映现实生活的单弦曲词时，侧重塑造生动的人物形象，锐意革新，舍弃了传统习惯上的首先缓缓阐明主题思想，再转入正题的

模式，开头就开门见山出现人物，创编了《城乡乐》等新曲目，并在曲牌上吸收了许多新民歌，有〔汾河水〕、〔乱鸡啼〕等，增加了音乐的表现力。革新后的单弦牌子曲，在唱腔设计上，昂扬豪迈、铿锵有力，富有时代气息。在伴奏方面，过去每个曲牌的结尾弦师都要接腔唱几句，如〔云苏调〕接唱“依呀、依呀呀”，〔太平年〕接唱“太平年，年太平”，这种接唱和表达故事内容的要求有时很不合谐，破坏气氛。中华人民共和国成立后逐步将接唱部分改用三弦伴奏音乐代替，使歌唱和伴奏浑然一体。

中华人民共和国成立后，单弦牌子曲代表性的新曲目有《四枝枪》、《好夫妻》、《红花绿叶两相帮》、《新五圣朝天》、《城乡乐》、《反浪费》、《地下苍松》、《天安门颂》、《青年英雄潘天炎》、《双窝车》、《单枪赴会》、《一盆饭》、《星期天》、《打箩筐》等。

联珠快书　又名联珠调、联珠串词、快书。形成于清代中叶。最初说唱中长篇书目，后来专唱短段，流行于北京、天津、沈阳等地。

清嘉庆、道光年间(1796—1850)，京郊南苑民间艺人高显臣用自创的慢板、快板两种曲调(一说为牌子曲〔数唱〕和〔一串铃〕)，自弹自唱中长篇书，书目有《隋唐》、《说唐后传》等。后来转到城里献艺，名噪一时，听众口头赞誉说“真讲气力高显臣的快书”(见子弟书作品《郭栋儿》)，称唱联珠快书的为“唱高显臣的”。随后，内城旗籍子弟纷纷学唱，并开始将《秦琼观阵》等摘编成短段演唱。

联珠快书初兴时，由三个人坐着清唱，分工是:左边的只唱不说;右边的只说不唱，称“傍椅儿”;中间的人担任三弦伴奏，没有表情动作。其后又发展为多由一人演唱，有些曲目可由二至三人拆唱。

咸丰、同治年间(1851—1874)，北京北城的旗籍子弟奎松斋，原名奎龄，擅唱岔曲、单弦牌子曲、联珠快书。他精通音律，文化素养较高，通过演出实践对联珠快书进行了一系列革新:一是创作改编了许多段颂扬古代英雄贤臣的唱词，如《截江夺斗》、《草船借箭》、《空城计》等，丰富了演出的曲目;二是将三人坐唱改为一人站唱、一人弹三弦伴奏，亦说亦唱，形式更趋于简便;三是演唱上避免了唱法的千篇一律，每段都有新的唱腔设计;四是通过面部表情、形体动作，铺排故事的场景，摹拟人物的音容笑貌。

其时，南城亦有奎佐臣以唱联珠快书享名，时人遂有“北奎(松斋)、南奎(佐臣)”之说。

联珠快书的唱词，以七字句、十字句为基本句式，每个曲目，通常由“诗篇”、“书注(录)头”、“春云板”、“流水板”、“话白”、“联珠调”六部分组成。唱腔为上下句结构，唱段中常使用垛子句。“诗篇”系七言八句开场诗，大都是结合故事内容做的评论。“书注头”共有两句，概括地总叙唱段的主题大意，都以“表的是”三个字起唱。下面是词的正文，共分三段，每段一个曲调，称为一落(lào)。〔春云板〕又称“出云板”，寓意曲调平稳缓慢，像春天的云朵在晴空中悠悠飘过。〔流水板〕节奏较〔春云板〕稍快，寓意曲调舒展流畅，像溪水湍湍不息。

“话白”即承上启下的夹白，长短不一，有的先韵诵四句七言诗，再说话白，故又称“诗白”。〔联珠调〕从“话白”的末一个字停顿以后起唱，在似说似唱中，节奏更加急促，从$\frac{2}{4}$拍变为$\frac{1}{4}$拍。唱词中上句垛句较多，听来一气贯通，抑扬顿挫分明，字字清晰入耳，句句明朗响亮，形成洒洒如贯珠的特色。它最适合表现两军对阵将帅交锋以及英雄豪杰剪除匪霸题材的故事。曲调的速度逐渐加快以渲染惊险场景，掀起高潮后，在激越的拖腔中戛然而止。

联珠快书名家辈出，奎松斋有三个唱快书的弟子，他们是曾振庭、广恩普和兼唱单弦的全月如，同时期及以后的联珠快书的名家有奎佐臣、布俊亭、秀翠峰、桂兰友、德润峰、常旭久、何质臣、金晓珊、葛恒泉等。中华人民共和国成立后，唱联珠快书的演员有单弦演员曹宝禄及工人业余曲艺演员张玉林、希世珍等。

联珠快书传统曲目有《淤泥河》、《安天会》、《蟠桃会》、《青石山》、《铜旗阵》、《蜈蚣岭》等，共七十余段。新编曲目有《宋恩珍》、《李逵探母》、《霍元甲打擂》等。

京韵大鼓　由河北省南部流行的木板大鼓改革、发展，逐步于清末形成。木板大鼓又名怯大鼓，以说唱中、长篇大书为主，兼唱一些短段。梅兰芳在《谈鼓王刘宝全的艺术创造》一文中记载：“刘宝全说‘怯大鼓’是从直隶河间府传出来的，起初是乡村里种庄稼歇息的时候，老老少少聚在一起，像秧歌那样随口唱着玩，渐渐受人欢迎，就有人到城里来作场。”木板大鼓的唱腔为板腔体，伴奏乐器只是鼓和板，进了北京以后，增加了三弦伴奏，艺人们走街串巷过着“打鼓弹弦走街坊”的卖艺生活，被称为“逛街儿”的江湖调或怯大鼓。清代咸丰年间(1851—1861)旗籍出身的艺人金德贵，在长期演唱中将有板没眼的木板大鼓，发展成一板一眼的板式，称为双板，字音也改成接近北京的语音。他曾命名为“京气大鼓”，但没有流传开，人们仍然称他演唱的为怯大鼓。同治、光绪年间(1862—1908)住在北京石头胡同的艺人胡金堂(胡十)，为提高怯大鼓鼓词的质量，适应城市听众的需要，开始移植子弟书词《长坂坡》等入怯大鼓演唱。他的演唱嗓音脆亮，一气呵成，被誉为“一条线”，声名渐起，代表曲目有《樊金定骂城》、《高怀德别女》等。与胡同时享名的还有擅唱《三国》短段故事的霍明亮，他原是做生意的，下海卖艺以后，也移植一些子弟书词如《单刀会》、《战长沙》等入怯大鼓演唱。他的演唱底气足，嗓子又冲又亮，最擅长唱武段子。后来，他们去天津行艺，和当地的瞽目艺人宋玉昆(宋五)一起，被誉为胡、宋、霍三家，统称怯大鼓。之后怯大



刘宝全(前右)、白云鹏(前左)等人合影

鼓的主要代表人物是自清末起就被誉为“鼓界大王”的刘宝全。1884年起，刘宝全往返于京津之间，先后拜宋玉昆、胡金堂、霍明亮等人为师，并曾为胡金堂、霍明亮担任三弦伴奏，二十岁以后正式演唱怯大鼓，在博采众长的同时，对怯大鼓进行了革新。一是运用北京音系的四声（阴平、阳平、上声、去声）说京白、唱京韵，演唱短段曲目；二是吸取各种戏曲、杂曲的曲调，丰富了唱腔；三是借鉴京剧的表演程式，运用眼神、面部表情、抬手举足的刀枪架式，形成一套表演身段；四是三弦伴奏结合唱腔托腔保调严谨自如，宣统三年（1911）后增添了四胡、琵琶，形成珠联璧合的伴奏小乐队。在文人庄荫棠等人的帮助下，他还改编、整理了一些新曲目。刘宝全把怯大鼓的唱词、音乐、表演综合为一体，使“词为根、腔为本、表演为枝叶”。与刘宝全并起的京韵名家还有白云鹏和张筱轩。白云鹏青年时在农村演唱竹板书，后改学大鼓，光绪二十六年（1900）来北京金乐班演唱，以吐字清晰、行腔柔美、演唱风格朴素自然见长。张筱轩自幼住北京南郊，早年票演时调小曲，后来拜朱德庆为师改唱木板大鼓，演唱时虽曲调较原始纯朴，但京音纯正、咬字清晰、刚劲浑厚，具有一气呵成的特色。刘、白、张成为民国初年京韵大鼓最早期的三个流派。

木板大鼓即“怯大鼓”，在改革、发展过程中，叫过很多名称：在北京曾称“京调大鼓”、“小口大鼓”、“音韵大鼓”、“文明大鼓”、“平韵大鼓”，在天津曾称“卫调”、“卫调大鼓”、“文武大鼓”、“京音大鼓”。民国三十五年（1946）北京成立曲艺公会后，遂正式统一名称为“京韵大鼓”。

京韵大鼓唱词的基本句式是七字句，有的加入了嵌字、衬字及垛句。每篇唱词约一百四五十句左右。用韵以北京十三辙为准，一个唱段大都一韵到底。京韵大鼓的唱腔，经过刘宝全和弦师韩永禄、白凤岩、韩德福等人的革新创造而丰富多彩。基本唱腔包括〔慢板〕和〔紧慢板〕。京韵大鼓是唱中有说，说中有唱，所以韵白（包括在板眼节奏之内的韵白和没有板眼节奏的韵白）在演唱中也有重要的位置。韵白讲究语气韵味，要半说半唱，与唱腔自然衔接。京韵大鼓的表演形式是一人站唱。演员自击鼓板掌握节奏；主要伴奏一般为三人，所操乐器为大三弦、四胡、琵琶，有时佐以低胡。

民初，专门教唱京韵大鼓的名教师王文瑞等培养了一批女演员，民国三年（1914）后，北京天桥建立有女演员演唱大鼓的书馆，又名落（lào）子馆。民国五年（1916）后发展有环翠轩、藕香榭、振华园等近十家。最著名的演员（当时称鼓姬）有冯凤喜、于瑞凤、良小楼、白银宝、何金桂等。她们演唱的曲目有一部分如《包公夸桑》、《玉堂春》等，和刘宝全、白云鹏、张筱轩的曲目不同。文人易实甫所写的《天桥曲》中有“自见天桥冯凤喜，不辞日日走天桥”的诗句。三十年代后在天桥德意轩、西城桃李园演唱的有李兰舫、吴大平、汪淑贞等。二十世纪四十年代初北京培养成长的女演员小黑姑娘、小岚云、小映霞、阎秋霞等纷纷去天津演出，有的成名后在当地落户。

刘宝全的学生白凤鸣，早期师承刘宝全的唱法。其长兄白凤岩曾任刘宝全的弦师，他根据白凤鸣嗓音较宽、较低的特点，吸收借鉴了白云鹏的演唱艺术，与白凤鸣于二十年代

末共同创造了苍凉悲壮"凡字腔"见长的"少白派"，并对后来天津"骆派"（骆玉笙）的形成产生了影响。

二十世纪二十年代，由于新思潮的影响，白云鹏等人曾演唱过《大劝国民》、《灯下劝夫》等新曲目。与此同时，旗籍票友张云舫曾将京韵大鼓改革成"改良大鼓"，其特点是：编写了新曲词，多属诙谐幽默的题材；唱腔高低多变、滑稽可笑；击鼓法加上了忽轻忽重不时画圈的夸张动作。后被称为"滑稽大鼓"，成为京韵大韵的一个支派。演员有富少舫、崔子明、叶德霖、杜玉衡等，经常演唱《蒋干盗书》、《刘二姐拴娃娃》、《吕蒙正赶斋》等滑稽曲目。

京韵大鼓曲目基本属短篇唱段，传统曲目有继承于木板大鼓的《单刀会》、《战长沙》、《博望坡》等数十段，有由刘宝全、庄荫棠、白云鹏等人根据子弟书作品整理的《刺汤勤》、《白帝城》、《探晴雯》、《黛玉焚稿》等，还有一些写景抒情的小段，如《丑末寅初》、《风雨归舟》、《八爱》等。经常演唱的只有三十多段。

中华人民共和国成立后，二十世纪五十年代初，在北京建立的中央广播说唱团、北京曲艺团等专业曲艺表演团体，先后在京韵大鼓推陈出新方面取得了比较显著的成绩。第一个在唱词、唱腔、表演上进行革新的曲目是孙书筠演唱的《黄继光》，其中插入的配乐朗诵等获得了成功，短期内推广到京津两地，并灌制唱片向全国发行。紧接着又产生了一批反映现代生活的优秀曲目，有《罗盛教》、《党的好女儿徐学惠》、《海上渔歌》、《党的好女儿向秀丽》、《激浪丹心》、《韩英见娘》和新编历史题材作品《野猪林》、《桃花庄》、《英台哭坟》等。演员孙书筠、良小楼和弦师白凤岩、韩德福等都参加了整旧创新的艺术实践。演出形式也由一人击节打鼓演唱，再次推出了双唱形式。这一时期除一批老演员如良小楼、孙书筠、马书麟、新岚云登台演出之外，还培养了一批中青年演员如马静宜、孟昭宜、莫岐等。二十世纪八十年代初有种玉杰、王玉兰等接班人。

梅花大鼓　又称梅花调。产生于清代中叶。流传北京、天津等地。创始人是旗籍子弟玉瑞，他精通诗词歌赋，别号梅花馆主。他创作演唱的鼓曲自称"梅花调"，也叫清口大鼓，为清客串（票友）演唱的意思。由于他住在北城鼓楼后面，也有人称它北城板儿和北板儿大鼓、五音清口大鼓（五音即三弦、琵琶、四胡、鼓、板五种伴奏乐器的总称）。光绪二十六年（1900）前后流传到南城，有票友文玉森（一说名文玉福）常在各王府演唱。随后，南城的艺人金万昌、韩永忠、韩永禄、苏启元等学习了文的腔调，进行了改革，并由王文瑞提供了《黛玉思亲》、《宝玉探病》等曲词，由金万昌演唱，韩永禄、霍连仲、苏启元伴奏，在石头胡同北口新开的杂要馆"四海升平"演出，听众很欣赏这种徐缓优美的唱腔，称它有"一字九啭"之妙。为了与北板梅花调有所区别，在广告招牌上标明"南板梅花调"或"金派梅花大鼓"。二十世纪三十年代初，瞽目弦师卢成科再次对梅花大鼓的曲调、唱腔、唱法进行革新，加强了艺术表现力，丰富了伴奏音乐，尤其是上下三番的间奏，显得更为火炽热烈、新鲜活泼。他去天津后传授了一批女弟子，形成了梅花大鼓中的"卢派"。三四十年代北京著名的女演

员有郭筱霞、宋大红、花莲宝、孙砚琴、刘淑慧等，由于女演员歌喉圆润，善于抒情，唱腔徐缓迂回、韵味醇厚，遂以“悲、媚、脆”著称，在北京风行一时。

1949年9月新华广播电台和中华曲艺改进会筹备委员会联合举办每日一节的新曲艺广播，有些梅花大鼓演员曾演播过《孙迺英渡江》等新曲目，但因曲调徐缓很难表达激昂的战斗气氛，不久，梅花大鼓便渐渐从舞台上消失，有些演员遂改唱单弦。1952年，弦师白凤岩参加了中央广播说唱团，在中央人民广播电台文艺部负责同志的启发下，决心改革梅花大鼓的音乐。为适应说唱新编民间故事的内容，解决节奏缓慢、唱腔重复的不足，他对梅花大鼓的板式、唱腔、唱法和伴奏进行革新，丰富了变调的艺术手法，在板腔体唱腔的基础上，灵活地插入曲牌和小曲曲调，称为“新梅花调”。五十年代中期，北京曲艺团的弦师韩德福对梅花大鼓再次进行了改革，他运用去掉衬词、简化曲调的手法，长腔中穿插短腔，短腔中安上长腔，加强了快板的节奏变化，由两个人演唱，起名“双唱梅花大鼓”。接着，天津弦师祁凤鸣等也对梅花大鼓进行了改革。至二十世纪八十年代，该曲种在北京除有人在含灯大鼓的表演中演唱几句外，基本上已经没有人演唱了。

梅花大鼓长于叙事中抒情，它的〔慢板〕、〔二六板〕唱腔婉转悠扬，优美动听；〔紧板〕活泼跳跃；结尾时的〔慢板〕徐缓、稳重、余音袅袅。唱词的句式基本上是七字句，有的冠以三字头，快板中偶尔有五字句。有时也穿插一些曲牌，这一做法据艺人口传是清末明初艺人、弦师韩永忠创始的，如《怯绣》即将梅花调本调作为曲头、曲尾，在中间加上〔太平年〕、〔银纽丝〕等曲牌，成为浑然一体的联曲曲目。

梅花大鼓的演出形式通常是一人站唱，演员自击鼓板。演唱《别紫鹃》、《龙女听琴》一



换手五音联弹，演唱刘淑慧，乐队从左至右为：
魏福汉、宋志诚、韩德福、王玉泉

类曲目时，则为二人对唱。梅花大鼓的伴奏乐器，以三弦为主、四胡为辅，其他伴奏乐器还有琵琶、扬琴、低胡等。传统的演出形式是，演唱到一番落腔后，伴奏经常演奏一段独立的乐曲，称“上三番”和“下三番”，有时也演奏《梅花三弄》、《苏武牧羊》、《功课完毕太阳西》等民间乐曲以及一些流行歌曲，称“鼓套子”或“打牌子”。清末，北城旗籍子弟曾将“鼓套子”

的演奏发展成“换手五音联弹”，亦即四个伴奏人员击五件乐器（三弦、四胡、琵琶及两架扬琴），左手把自己乐器，而右手依次隔手弹拨邻座弦师的乐器。艺人们学演后简称“五音联弹”。

梅花大鼓传统曲目保留下来的共有三十三段，大都为清末梅花大鼓艺人王文瑞提供，经单弦艺人德寿山修改后交给金万昌演唱流传下来的。其中取材于《红楼梦》的有《黛玉思亲》、《黛玉葬花》、《黛玉悲秋》、《宝玉探病》、《劝黛玉》、《黛玉归天》、《晴雯补裘》、《探晴雯》、《别紫鹃》等。其他题材的曲目，有《鸿雁捎书》、《摔镜架》、《昭君出塞》、《怯绣》、《韩湘子上寿》等。

中华人民共和国成立后新编的曲目有《拷红》、《龙女听琴》、《秋江》、《玉玲珑》等。二十世纪五十年代以来演唱梅花大鼓的演员有曹宝禄、赵玉明、龙洁萍、新岚云、刘淑慧等。

铁片大鼓　又称乐亭大鼓、铁片乐亭大鼓等。清代末叶形成于京东通州一带。流行于北京、天津等地。相传为民间艺人马小二所创。早期唱腔以小曲《初一十五庙门开》的基本曲调为主。初为渔鼓伴奏，后改作书鼓伴奏，并用铁板击节，配以三弦伴奏，故称铁片大鼓。又有一说，京东一带农村于耕耘歇息之时敲铁犁唱此曲“乐和”，因乐乐停停，遂将此调命名为“乐(lè)停”，后用此调唱曲说书，而为“乐亭(停)大鼓”。

铁片大鼓的曲词为上下句，以七字句、十字句为基本句式，唱腔为板腔体，有着浓郁的乡土气息。清末民初，铁片大鼓艺人进入北京城区，有杨才德、侯五德、王宪(显)章、车汉文等在天桥及隆福寺、护国寺庙会撂地演唱，所唱书目以长篇大书为主，有《回杯记》、《书囊记》、《少英烈传》等。继而有傅士亭、尹士成、彭士增、张士成、纪中和、马宝山、赵松山、瓮华亭、高祥宝、翟青山、常德山、石金荣等人承其业。侯五德、傅士亭、翟青山三人声望最高，均被同时代艺人誉为曲坛“一杆大旗”。傅士亭的演唱以曲调明快见长，他好拉长音，喜在唱词中加虚字，长书之外兼唱短段，尤受家庭妇女欢迎。其拿手曲目有：长书《十粒金丹》、《再生缘》、《五女兴唐》、《隋唐响马传》、《薛家将》、《彭公案》等，短段《妓女告状》、《小拜年》、《蓝桥相会》、《刘金定下山》、《宋江坐楼》、《摔子劝夫》等。

二十世纪二十年代，北京有铁片大鼓女演员王瑞喜、王凤云、王凤友、杨莲琴、富润卿等登台献艺，以演唱《妓女告状》、《妓女悲秋》、《劝嫖交友》一类短曲享名。短段铁片大鼓由此昌兴。

其后，有女演员王佩臣、郭筱霞独步一时。王佩臣常在京津两地轮流演唱，于曲调、板式上对铁片大鼓多有变革，改原来一板一眼的板式为一板三眼，唱腔尾字喜用滑音，惯于在唱词中加入衬字，诙谐、俏皮，自成一派，被观众谑称为“醋溜大鼓”。其拿手曲目有：长篇《西唐传》、《书囊记》、《铁冠图》等，短段《三堂会审》、《独占花魁》、《小寡妇上坟》、《姜太公卖面》、《王二姐思夫》、《诸葛亮招亲》、《刘伶醉酒》等。郭筱霞以唱腔柔媚跳跃，表情细腻动人获得北京观众喜爱，于唱腔上多有创造，使头一句落三弦下把“**2**”音，第二句落中把“**5**”音，第三句落“**4**”音，第四句落“**3**”音，跌宕起伏，独具特色。

二十世纪三四十年代，北京先后涌现出一批以“素”字辈为主的铁片大鼓演员，有马素海、唐素山、李素霞、李素珍、李素兰、李素芳及靳遏云、李兴海、崔秀荣、张新全、彭振林、魏长林、彭子富、马聚泉、赵玉明、刘秀珍、李艳芳等。

中华人民共和国成立之初，有李兴海演唱的新曲目《大生产》、《蓝桥恨》、《火车司机张福林》、崔秀荣演唱的新曲目《春云离婚》等在新华广播电台（后称中央人民广播电台）播放。二十世纪五十年代末期，已不见铁片大鼓演员在北京登场。

奉调大鼓　由曲艺演员魏喜奎等于1949年在唐山大鼓的基础上创新而成。

魏喜奎自幼随父魏永富学唱乐亭大鼓，后正式拜师周永福。八岁登台，开始辗转各地演出。民国二十八年（1939）十三岁时来北京，改唱唐山大鼓。其后，得到单弦演员曹宝禄、评剧演员白玉霜、河南坠子演员程玉兰、铁片大鼓演员王佩臣、梅花大鼓演员金万昌、曲艺弦师白凤岩等名家指导，遂在唐山大鼓的基础上，借鉴东北大鼓演员马宝山起伏多变的行腔、朱玺珍“赶拍节”的技巧，及王佩臣生动活泼的唱法，广泛吸收了皮影调、评剧等音乐素材，经数年努力，创一种新腔，用北京语音演唱，逐步形成了一独具特色的崭新曲种，与曹宝禄等人研究后，于1949年定名为奉调大鼓。

中华人民共和国成立后，为使奉调大鼓能较好地表现新的生活及英雄人物激昂奋发的情感与行为，在弦师韩德福、罗仕海等人的帮助下，又对该曲种做了进一步完善。借鉴京韵大鼓“唱似说，说似唱”的技法，加强了“甩腔”和“嗖音”的运用，在原有$\frac{4}{4}$拍唱腔基础上，又创造了$\frac{2}{4}$拍的垛板和$\frac{1}{4}$拍的快板，充分发挥了唱腔抒情与叙事两种功能，同时丰富了伴奏音乐，在原有的三弦之外增添了四胡、高胡等伴奏乐器。1962年，在文化部、中国文联举办的纪念曹雪芹诞生二百周年《红楼梦》演唱会上，魏喜奎一曲《宝玉娶亲》，曲调跌宕起伏、演唱圆润婉转，使奉调大鼓呈现了新的风采。

然而，长期以来奉调大鼓仅有魏喜奎一人演唱。其代表曲目有《宝玉娶亲》、《宝玉哭黛玉》、《李大成救火》、《朝鲜女英雄赵玉姬》、《钱包》、《渔女和战士》等。

平谷调　又称平谷调大鼓、平谷大鼓。主要流传于北京平谷县及北京东郊与河北省、天津市交界地带。据艺人口传，十九世纪末期，家居平谷南太务的西河大鼓艺人王宪（显）章吸收“乐亭调”等曲调逐渐形成一支新的大鼓流派，称为“平谷老调”。二十世纪三十年代末灌制唱片时，改称平谷调、平谷大鼓。

平谷调以平谷地区方言为基础，以“乐亭调”等音乐为基本曲调。唱腔为板腔体结构，每六句、八句、十句等为一番（段），每番中加长过门。有〔起板〕、〔快板〕、〔紧板〕、〔柳子板〕等板式。唱词以七字句为基本句式，间有八字、十字句等句式。伴奏乐器为三弦。演唱时或自弹自唱；或自击鼓、板（金属片），由另一人弹弦伴奏。

平谷调缺乏曲种的有关文献资料，仅中国艺术研究院音乐研究所存有七个曲目的计

二十余张唱片，俱为短段，由刘俊海演唱。唱片标有“丽歌唱片公司”、“百乐唱片公司”字样，该二公司皆为北京沦陷时期日本人所开设，灌制时间当在民国二十九年(1940)前后。

七个平谷调曲目是：《鞭打芦花》、《从良后悔》、《蓝桥会》、《红月娥做梦》、《妓女自叹》、《情人顶嘴》、《杨八姐游春》。

二十世纪二三十年代平谷调的艺人有孙长喜、徐玉忠、徐玉良、张世诚、蔡志远、张玉芳，及王显章的弟子安玉合、戚品合、刘青合等。

中华人民共和国成立后至二十世纪八十年代，在平谷等县有少数半农半艺的艺人偶尔演唱这一曲种。

北京琴书　形成于二十世纪四十年代，流行于北京、天津及位于京津之间的河北省三角地区。前身是清代道光年间(1821—1850)河北省安次县、廊坊及北京东南郊区和通县一带农村传唱的五音大鼓。最初，只是农民在农闲时自娱演唱。已知民国九年(1920)以后开始有专业艺人在市、镇撂地演唱。原来只用大三弦伴奏，民国二十四年(1935)左右，翟青山在天津市青年会仁昌广播电台演播时，开始改约魏德祥用扬琴伴奏，称单琴大鼓，亦称单琴调、琴书。其后，有常德山以单琴调《呼家将》享名。四十年代，关学曾在北京改用北京语音演唱，形式是一人站唱，以左手敲击铁片，右手执鼓楗击扁鼓，伴奏乐器为扬琴与四胡等。1951年定名为北京琴书。

北京琴书的唱词以七字句和十字句为主，有时唱词加有“过口白”(演唱中加入说白)。唱腔为板腔体，板式有〔慢板〕、〔垛板〕二种。演唱时，每句一般是前半句数说，后半句上韵拖腔，除尾腔落于一定的腔调外，其他则随情节情绪的变化灵活处理，整段似说似唱，统一在伴奏音乐的节拍中，主要唱腔〔慢板〕是一板三眼，亦有有板无眼的〔垛板〕，在快慢上变化自如，听来通俗入耳、亲切感人。曾与关学曾合作多年的琴师吴长宝在唱腔设计及音乐革新上成绩突出，他的扬琴伴奏，技巧娴熟，“随”得严谨，使关学曾在表现故事中的各种人物时，更加活灵活现，形神兼备，增加了琴书演唱的艺术魅力。二十世纪五十年代，为适应新内容的需要，吴长宝锐意创新，〔垛板〕就是他的创造。

民国二十五年(1936)，十四岁的关学曾拜常德山为师学唱单琴大鼓，后又拜石金荣为师学唱铁片大鼓，十六岁登台。他演唱优美动听，说似唱，唱似说，说与唱水乳交融，表演上也不断革新，充分利用手中的鼓楗子做小道具，大胆吸收了戏曲等姊妹艺术的一些表现手法，按照故事内容的需要，摹拟各种人物的音容笑貌，充分发挥了一人多角的特色。北京琴书早期以说唱中、长篇大书为主，书目有《回龙传》等。中华人民共和国成立后，改以演唱短篇唱段为主。整理的传统曲目及新编的民间、历史故事曲目有《杨八姐游春》、《张良纳履》、《鞭打芦花》、《高亮赶水》、《劫皇杠》、《蓝桥会》等；反映现实生活的曲目有《考神婆》、《一锅粥》、《洗油澡》、《慈母心》、《传家宝》、《周总理永远活在我们心间》等。六十年代关学曾教授过七个学员，后来活跃在舞台上的只有肖四北一人。

十不闲　清代康熙年间(1662—1722)始在北京流行。由凤阳花鼓发展而成。李声振《百戏竹枝词》载，十不闲乃“凤阳妇人歌也”。又有清末十不闲艺人赵星垣提供的唱词言道:“十不闲出在凤阳，排天径地走会挑香。原本是妇人学来妇人唱，也不是西皮也不是二簧。流落在北京城装男扮女，一台大戏假扮装，古往今来学演唱，文忠武勇效贤良。讲的是唇齿喉音吐真字，练就了离合悲欢软硬腔。”据民国二十九年(1940)南京出版的《民意月刊》第一期署名二渠的文章《莲花落及其他》引赵星垣言称:“最初唱十不闲时，系以一人打十不闲(按:乐器名，为一木架上缀单皮、鼓、镲等数种打击乐器)，一人打堂鼓，一人打铙，一人打钹，四人扮旦角，二人扮丑角，共合十人，以此中十人皆不闲着，故即名曰‘十不闲’。”张次溪在《人民首都的天桥》中称:“十不闲，是用木架上锣鼓镲，一人居中，连拉带打，左手夹两鼓锤，敲打单皮及大鼓。右手拉绳，敲小锣及小镲，其大镲之绳系于地，用脚踏之使响。言其手忙脚乱，口中唱词，所以谓之十不闲儿。”

十不闲初兴时广泛流行于民间，成为民间花会的演出形式之一。有十不闲唱词道出当时艺人的行艺情况:“打十不闲的不害羞，挑着担子满街溜，南京收了南京去，北京收了北



十不闲十老会

京游。南北二京都不收，黄河两岸度春秋。”其演出形式有单曲、彩唱两种。单曲由一人演唱故事，清唱，不化妆，曲目有《西厢》、《摔镜架》等。彩唱由数人分饰旦、丑两种角色，分包赶角，曲目有《杨二舍化缘》等。

嘉庆年间(1796—1820)十不闲盛行时，有部分艺人开始进入杂耍园子演唱。嘉庆十九

年(1814)之《都门竹枝词》载:“某日某园演某班,红黄条子贴通圜,太平锣鼓滩黄调,更有三堂十不闲。”道出了十不闲由明地进入室内演出的情况。

清末,有子弟票友学演十不闲,其演唱的曲目与艺人有所不同。张次溪在《人民首都的天桥》中记:“《老妈上京》、《十里亭饯别》、《王小赶脚》、《锯大缸》、《赴善会》,皆为子弟家所唱,名为清门儿。再如《王二姐摔镜架》、《四姐捡棉花》、《寡妇上坟》、《四大卖》等为生意人所唱,名为浑门儿。”与此同时,莲花落与十不闲合流,被称作“十不闲莲花落”,演出时,由七八人出场,全体人员首先敲击十不闲乐器,演唱〔四喜〕、〔八掌〕、〔架子曲〕等,然后演唱莲花落曲目。

清末有影响的十不闲艺人有赵星垣(艺名抓髻赵)、“人身核”(本名不详)等。

据张次溪在《人民首都的天桥》中记:“在民国十六年(1927)以前,北京此项玩艺,尚有十几处,到民国二十年后,乃不易见,只天桥偶尚有之,而嘉庆堂会,亦时或一见。”

莲花落　一作莲花乐。源出唐五代时的“散花乐”。最早为僧侣募化时所唱的宣传佛教教义的警世歌曲。宋代开始在民间流行,丐者行乞时经常演唱。清代乾隆年间(1736—1795)为莲花落最兴盛时期,北京既有专业艺人卖艺,也有旗籍子弟走局票演。他们为与乞丐演唱的大口落子有所区别,遂泛称小口莲花落。莲花落的演出形式分单唱、对唱、彩唱三种。单唱、对唱只用竹板、节子板伴奏,彩唱则由锣鼓伴奏。傅惜华在《曲艺丛论》中说:“莲花落原为民间清唱歌曲,后至嘉庆时复有取其演述故事之曲,则为彩爨之举。由歌者二三人分饰旦、丑两种角色。旦角为当时妇女之装束;丑角则着京剧之行头,面敷粉墨,载歌载舞,略如戏剧。而尤重于插科打诨,以资笑乐,名曰彩扮莲花落。”



孙宝才(中)、谭伯如(左)、尹福来(右)表演莲花落

莲花落曲调比较简单,只有上下句,其中有一些变化。常用的板眼有“慢三眼”、“垛板”、“散板”等。腔调分“平调”、“悲调”两种,另有〔哭柳〕、〔云里翻〕、〔海底捞月〕等特定曲调。其在发展过程中,又广泛吸收如〔五更调〕、〔叹十声〕、〔送情郎〕、〔十杯酒〕、〔十朵花〕、〔梳妆台〕等民间小曲而用之。

传统的清唱曲目有《秋景天凉》、《摔镜架》、《百虫名》、《灵官庙》、《白猿上寿》、《目莲救母》、《黛玉悲秋》、《孟姜女哭长城》、《白娘子自叹》、《大西厢》、《宝玉探病》等。彩唱莲花落曲目有《王小赶脚》、《大娶亲》、《老妈上京》、《老妈开嗙》、《双锁山》、《丁香割肉》、《安儿送米》、《秦雪梅吊孝》、《赴善会》、《马思远》、《夫妻顶嘴》、《孙济皋卖水》、《刮地风》、《十里亭》、《刘全进瓜》、《杨二舍化缘》等。

清代中叶，北京即有了演唱莲花落的职业艺人，多在民间花会上演出。随后，又有旗籍票友学演。道光年间(1821—1850)杨静亭在《都门杂咏》中，描述了其子弟票友的演出："轻敲竹板弄歌喉，腔急还将气暗偷，黄报遍粘称特聘，如何子弟也包头？"

光绪年间(1875—1908)慈禧太后曾数次召莲花落艺人进宫演唱，赏赐颇丰，并着选赵星垣等十几个艺人入宫充任教习，教宫中太监演唱。由此，莲花落一度昌兴。其时，京中多有莲花落会社成立，影响较大的有乐有群芳(后更名太平歌词)、乐善歌词、亿寿歌词、万年歌词、亿善歌词、万善歌词、击壤高歌、吉祥歌唱、乐善歌唱等。其中尤以乐有群芳曲目丰富、艺人技艺精湛。而清廷内务府掌仪司，奉慈禧旨意又特立一会，名为万寿无疆，费用皆由掌仪司支付。清末，莲花落与十不闲合流，一起演出时称"十不闲莲花落"。

清末以来最著名的演员是赵星垣(艺名抓髻赵)和徐维亭(艺名徐狗子)。

民国初年，莲花落女艺人迭出，据民国三年(1914)出版的《新北京指南》记，莲花落列于杂技门之首，著名的女艺人有张金红、于小凤、小艳云、赵翠玲、刘翠芬、金黛玉、小桂荣等。



侯宝林、马小荣、常宝霖、王艳芬、郭启儒、石连成(从右到左)演出彩扮莲花落《老妈上京》

二十世纪三四十年代在北京杂耍园子里演出的莲花落演员有于瑞凤、常旭久等，在天桥、东四一带演出的演员有赵翠卿、贾玉山、贾玉珍、贾玉芳、屈国田、魏美英、关金凤等。

中华人民共和国成立之初，尚有关金凤等演了一些新曲目。其后，便罕有演唱。

马头调　清初开始在北京城区传唱，又作码头调。盛行于嘉庆、道光年间(1796—1850)。"这种小曲，是从花船上的媚曲变化出来的。随唱的乐器，有弦子、琵琶、四弦和胡弦。"(见《人民首都的天桥》)。道光八年(1828)华广生编选的《白雪遗音》刻本中共收入马头调五百一十多首，分《马头调》、《马头调带把》、《马头调带把湖广调五更》等不同形式。唱词内容以情歌为多，共有四百三十多首，如《卖相思》、《独自一人》等。其他有从戏曲故事改

编的《凤仪亭》、《醉打山门》等几十首；讽刺贪官、赃官的政治歌谣《不认的粮船》和《李毓昌案》两首；描述风光景物的有《济南八景》、《元旦》等十几首；《戏名》、《古人名》等游戏文章十五首。当时多由歌童演唱，后来才出现专业的盲艺人。清代嘉庆二十四年(1819)学秋氏在《续都门竹枝词》中曾有"秋波临去转难当，白眼看它顾曲郎。一自'马头勾调'盛，瞎姑镇日瞎奔忙"的诗句。据白凤鸣(1909—1980)回忆，马头调"是运河南北流通时艺人在客、货船中演唱的一种小曲。流行于河北武清到通县一带的称'北板马头调'；流行于沧县、德州、郑家口、临清一带的，称'南板马头调'。"(见《鼓王的三绝》，载《曲艺》1981年四期)。

马头调的曲调，《白雪遗音》卷首刊有其工尺谱。据清末民初人崇彝《道咸以来朝野杂记》记载："其腔调仅七个，倒换用之而已。不好听，然唱者最费力。凡师之教徒，多以此为课程，练习音与气也。近来无唱者，以不受欢迎故耳。"这种说法指的应是北板马头调。南板马头调则曲调徐缓、婉转动听。杨懋建在《梦华琐记》中提到："京城极重马头调，游侠子弟必习之。硁硁然，断断然，几与南北曲同其传授，其调以三弦为主，琵琶佐之。"作为一个独立的曲种，马头调于二十世纪四十年代开始在北京的广播电台广播，旗籍出身的演员韩洁远(原名恒杰远)，凭每天深夜在电台自弹自唱南板马头调享有盛名，擅唱的曲目以戏曲故事为主，有《藏舟》、《游湖》、《合钵》、《水斗》、《祭塔》等。

二十世纪五十年代中期，北京只有瞽目艺人姜蓝田会唱马头调，姜逝世后遂失传。

京韵大鼓演员刘宝全擅唱南板马头调《白猿偷桃》，曾担任过刘宝全弦师的白凤岩，在中华人民共和国成立后将此唱段传授给中央广播说唱团赵玉明、新岚云演唱，有录音保存。

数来宝　数来宝已知在明朝初年就有了师承关系，北京一带有索、李、朱三家。起初是以艺人们走街串巷，向商店铺户以卖唱索钱的方式表演的。在其漫长的历史发展中，经历了"串街走唱"和"撂地演唱"的过程。清末民初的著名艺人有海凤、曹德奎、刘麻子、霍麻子等。二十世纪三十年代后有高凤山、王凤山等。

数来宝的表演为韵诵式的数唱。传统唱词大都是即兴编唱，依一定的程式，凭借着演员自身丰富的生活阅历和即兴创作的才能，讲今说古，类编排比、夹叙夹议。唱词的句式为上六下七的上下句式，上句六个字可为三、三句式；下句七个字为二、二、三句式。采用"大花辙"的押韵方法，上下句尾字要求同辙同韵(同一个声调)，数唱中可穿插简短说白。

数来宝的伴奏乐器几经演化，曾使用过钱板儿、撒拉机、牛掀板骨、三块板儿等。后来普遍使用七块板即两扇大竹板(称为大臽)和五扇小竹板(称为节子)，表演时用以击节伴唱，制造气口，衔接唱词，烘托气氛。也可在演唱之前敲击出复杂的节奏、多变的音响作纯技艺性表演。

数来宝的传统曲目有《生意行》、《同仁堂》、《棺材铺》、《十字坡》、《杨志卖刀》、《诸葛亮押宝》、《董家庙》等，还有反映军阀混战的《直奉大战》、《打南口》等故事性较强的时事新闻

唱段。

中华人民共和国成立后，数来宝以崭新的面貌登上了舞台。其时，北京曲艺团数来宝演员高凤山、王学义等，挖掘、整理、上演了一批优秀传统曲目，并创作了《黑姑娘》、《综合利用开红花》等一些反映社会主义新生活的现代曲目，受到观众欢迎。

这一时期数来宝在北京各部队曲艺团队中也得到了很大发展，山东快书演员刘学智、刘洪滨等一批曲艺演员锐意革新、勇于实践，采用多道辙、大跳跃的创作手法，积极反映人民军队及地方火热的现实生活，编演了许多优秀作品，如《战士之家》、《从军记》、《青海好》、《人民首都万年青》、《军营新歌》、《我的弟弟》等。

拉大片　又名拉洋片、西湖景。清末由河北传入北京。初起的形式是：以布做墙围成直径约两丈的场地，内容二十至三十观众。有画挂于人前，画面高约二点五米，宽约三点三米，上绘各地山水兼人物，一张画成一卷。观众看完一张后，演员用绳索放下另一张。同时，用木棍指点画面并做解释。另有人打着锣鼓招揽观众。后经多年变化，其表演形式为：用一木制箱，分上现两层，每层高约零点八米、长约一米。下层的正前面有四个或六个圆形孔，孔中嵌放大镜。箱内装有八张以“西湖十景”或历史、民间故事为题材的画面，演员用绳索上下拉动替换。木箱旁装有用绳牵动的锣、鼓、钹三件打击乐器，演员每唱完一段唱词后，以打击乐器伴奏。自清末民初始，天桥并护国寺、白塔寺、隆福寺等庙会以及京郊的丰台镇、通州等集市上均能见到拉大片的表演。

拉大片有“琉镜”、“推片”、“西湖景”、“水箱子”、“大洋船”等表现方式与技巧。

琉镜：也称“琉璃镜”。比大片略小，每张画面不超过一米，画面固定，分前后两排，有布幔围挡，布幔挖孔，前后各嵌十二块圆形放大镜。内容除清代故事外，还有时事新闻等。民国初年，三大枚铜子儿可连看二十四张。

推片：观众坐在长条板凳上。将片放于木制箱中，分上中下三层，每层八张，每张片不过半尺。此种片需两人表演，一个推动底层的一张片子，顶动另一张供观众换看画片；一个在另一侧接过底层片子送入上层。旁边不花钱的观众只能看上层的片子，中层的看不到。演员表演时，也是把中层的片子说唱得神秘，夸赞得有趣，引人花钱。

西湖景：画面内容多以杭州西湖的景致为主，如苏堤春晓、三潭印月、花港观鱼、断桥残雪等。景箱同为木制，上嵌有四块放大镜，内行人称“小四门儿”。画片在箱内用绳索上下拉动，演员将八张画片一张张地拉上去。花钱的观众可以看全八张，围观者只能看到一两张。

水箱子：箱体木制，用绳索连接画片，上下拉动。最后一张画面，镶有立体偶人，与箱外绳索连接，拉动绳索，偶人即舞动起来，做各种动作。箱的底部装有许多朝上的小水管，箱底放一水桶，取水由箱上口灌入。水通过高处管道的压力，从小管向上喷出，或涌或流，与

偶人的动作相映成趣。其曲目大都与水有关，如《水漫金山寺》等。

大洋船：箱体木制，形似轮船，船的周围有圆形放大镜，箱内设有机关连接活动偶人，牵动绳索，偶人做单人舞蹈、双人舞蹈等精彩表演。

随着时代的变迁，画面的内容多有更换，题材更为广泛。二十世纪三十年代，北京拉大片的演员最有名望的是天桥地区的焦金池（艺名大金牙），是当时天桥地区"八大怪"之一。因他面部表情丰富，不论眼神、口型、形体动作都很滑稽，成为"形象怪"；又因他的讽刺唱词非常幽默，唱腔的腔调高低变化较大，又带有浓厚的乡音，成为"声音怪"。他用的画片多以民间故事为题材，如：《义和团打教堂》、《黄爱玉上坟》等。他唱做俱佳，雅俗共赏，曾灌制过《夸美人》、《大花鞋》、《妓女告状》三张唱片。由于"大金牙"演唱得非常出色，有时他不设画片箱，只凭演唱大片内容，同样招引观众喝彩叫绝。此后，拉大片除原有的形式外，便也时以单纯的演唱形式出现在观众面前。后有"大金牙"之徒罗沛霖（艺名小金牙），其演唱亦深受广大观众欢迎。


"小金牙"演唱拉大片

拉大片的唱词为上下句，通常上句落仄声，下句落平声；上句起韵，下句入韵；一韵到底。唱词均以七言为基本，句前可加"三字头"，句式中或嵌字，每段唱词少则四句，多则七八十句。

拉大片的演唱语言通俗易懂、生动活泼，其内容多是劝世之作。语言幽默、诙谐（尤其是段落结尾之句），加之由上而下的滑音拖腔，形成独特的风格。唱腔为由河北民间小曲传入北京后与北京语音结合而成。基本唱腔为小曲体，有两种：一种为四句体，另一种在二三句间夹若干半说半唱的平腔上下句。

拉大片的传统曲目有《纣王宠妲己》、《渔樵耕读》、《刘伯温修造北京城》、《夸美人》、《大花鞋》、《秦英征西》、《水泊梁山》、《戏出儿》、《妓女告状》、《小寡妇上坟》、《庚子年闹义和团》、《水漫金山寺》、《二姑老爷拜年》、《怕》等。

中华人民共和国成立后，于五十年代，各工厂、机关、学校，为配合各项政治运动，还创造了简易"拉大片"，即根据不同内容，手绘"漫画"若干张，悬于木架上，翻一张唱一段，深受人们欢迎。新编曲目有《全国解放在眼前》、《十月一日这一天》、《除四害》、《百万雄师下江南》等。

竹板书　形成于清代嘉庆年间（1796—1820）。竹板书的表演方式为一个人右手持

大板、左手持节子板站唱。竹板书老艺人口头传说：嘉庆年间，皇太后寿终，上谕京师百日之内禁止动用管弦乐器，致使北京许多艺人难以度日。河北来京行艺的鼓书艺人刘丹池为谋生计，与其师张连奎放弃弦索，改用竹板伴奏演唱。

刘丹池下传弟子分成两个支脉，一脉以金永贵为代表，下排万、福、来、临、贺、国、顺、玉、海、潮各字辈传人；又以一脉以王永祥为代表，下排春、德、庆、田、祥、常、如、胜、茂、宣各字辈传人。

清末民初是竹板书在北京的兴盛时期，出现了许多代表艺人，佘来荣、贾宝山是其中的佼佼者。他们在东安市场、朝阳门外、门头沟、天桥等地演出，极受听众欢迎。

佘来荣英年早逝，未有传人。贾宝山收徒三人：张顺明及关顺贵（兼唱西河大鼓）、关顺鹏兄弟。关氏兄弟拜师不久，贾宝山遂去世，便由大师兄张顺明代师传艺。但关氏兄弟只学了竹板书的中、短篇，不能适应演出长篇的需要。民国十七年(1928)关顺贵、关顺鹏又拜鼓书艺人田玉福为师，学习了《战国春秋》、《跨海征东》、《薛家将》等长篇大书，开始在天桥等地打板演唱。


宋相臣演唱竹板书

二十世纪三十年代以来至中华人民共和国成立之后，北京唱竹板书较有影响的演员数关顺鹏和女演员宋相臣等。关顺鹏善于运用“京音”演唱，世称“北京竹板书”；宋相臣袭用河北乡音演唱，世称“河北竹板书”。

经过几代艺人的不断努力，使竹板书的艺术水平大大提高，他们继承了河北竹板书唱腔朴实无华、乡土气息浓厚的艺术特色，并吸收了各种大鼓、小曲、梆子、评戏等姊妹艺术，丰富了竹板书唱腔的音乐，形成独特风格。

二十世纪七十年代末期，竹板书在北京已罕见演出。

西河大鼓　又称西河调。表演方式为演员一人左手持鸳鸯板击节、右手击书鼓站唱，有弦师操三弦（亦有加入四胡等乐器）伴奏。唱腔为板腔体，有〔头板〕、〔二板〕、〔三板〕等板式。早期主要演唱中长篇书目。

西河大鼓由河北传入北京。按艺人们比较一致的说法，西河大鼓进入北京的时间，大约在清道光、咸丰年间(1821—1861)。云游客所写的《江湖丛谈》一书中有如下记述：“在天桥久占大鼓书场的还是唱西河调儿的，清末的时候，史振林唱的最叫座，史系大鼓名角白云鹏之师。史故去之后，以田玉福称为第一，所唱的书有《杨家将》、《呼家将》、《春秋战国》、《反唐传》、《跨海征东》、《马潜龙走国》，那些书都是蔓子活儿。江湖人常说，上明地的海轰儿（按：指唱大鼓书的），非得说整本大套的蔓子活儿，才能唱得长久。”从这段文字可以看

出，清末，北京已有西河大鼓艺人在天桥一带说唱长篇大书。艺人传说，马三峰（又作马三疯子）是第一个进京的西河大鼓艺人，清末时，他在北京名艺人石玉昆的引荐下，曾进宫演唱自己编写的《康熙私访》等大鼓书。民初时，另一个河北西河大鼓艺人朱大官（朱化麟）也到天桥撂地说书，因为没有长篇，只说些《鹦哥记》等中、短篇书，又加上使“怯口”（按：即用河北方言表演），没站住场子，不久就离开了。

民初，北京的西河大鼓艺人逐渐增多。在天桥一地，有王云起父子以《杨家将》、《呼家将》久占书场，马连登上演过《盗马金枪杨家将》等，赵玉峰上演过《大隋唐》、《三侠五义》。民国二十六年（1937）七七事变前，王书祥在北京上演过《六部春秋》、《精忠传》等长书，肖有才上演过《杨家将》，关顺贵（兼唱竹板书）在北京“楼外楼”附近占了个场子，长期说唱西河大鼓《三下南唐》等。还有王艳芬、王艳茹姐妹俩，李云凤等女演员都在北京献过艺。七七事变以后，姜凤和、金福琴上演过《呼家将》；关顺贵的弟子孙呈海在北京说唱《三下南唐》、《双镖记》等书，由于唱腔亲切动听，并在伴奏乐器中加入大正琴（由日本传入的带按键的轻型钢丝弦弹拨乐器），广播电台又每天播放他的节目，孙很快在北京走红。1949年前后，在西河大鼓界有一定影响的艺人还有蔡金波、蔡连贵、刘田利、彭素海、宋相林等人。进入五十年代，他们除了说唱传统节目，还积极编演新书新曲，如蔡金波的《苦菜花》、《王银生带路取北峰》，蔡连贵的《大别山上红旗飘》、《山村复仇记》、《桥隆飙》，彭素海的《烈火金钢》，刘田利的《铁道游击队》、《吕梁英雄传》、《红旗谱》，宋相林的《儿女风尘记》、《野火春风斗古城》等。

在北京唱西河大鼓短段影响较大的演员，1949年以前，有在城南游艺园唱红的王凤咏及焦秀兰、焦秀云姐妹等。中华人民共和国成立以后，有马增芬、孙雅君等，其中马增芬的艺术成就最为突出，与其父弦师马连登合作，创演大量新曲目，于音乐上多有革新创造，世称西河大鼓“马派”。

1959年在京的西河大鼓演员基本上都加入了宣武说唱团。

河南坠子　　表演方式通常为演员一人左手持简板击节站唱，有弦师操坠胡及木梆等乐器伴奏。唱腔分别有起腔、平腔、送腔、尾腔四部分。唱词有三字崩、五字嵌、七字韵、巧十字等多种句式。河南坠子自二十世纪二十年代前后流入北京。当时，有艺人刘教宽、周教云等在京演唱。

民国十二年（1923）前后，有车姓男艺人在天桥撂地演唱坠子，因脸上有麻子，人称他“车大麻子”。“一个人自拉自唱，很有滋味，社会的人士喜见奇怪，瞧着他又拉又唱，都听他唱会儿，亦听不出什么意思，看的乐了，扔钱就走。”（见云游客《江湖丛谈》）他每日可挣两三元钱。

二十年代末三十年代初，唱坠子的男女班纷纷来京，争演于天桥爽心园、天华园等杂耍园子，孙家、贾家等茶馆，及露天棚场之中。这一时期有鸳鸯档（按即夫妻二人搭档表演）卢永爱、大老黑夫妻俩尤受欢迎。“卢永爱唱做俱佳，身段好看，表情细腻。大老黑（他

名叫任永泰)专会抓哏,形容态度,使人解颐。"(见《江湖丛谈》)女演员姚俊英也是其中的佼佼者,她嗓音甜润,动作潇洒。"地道的河南滋味,唱一句弦儿跟一句的音韵,令人听了真有绕耳三日不断的妙趣。"(见《人民首都的天桥》)她拿手的段子有《小黑牛》、《刘二姐拴娃娃》、《许仙游湖》、《黛玉悲秋》、《剑阁闻铃》等。男女拼档的赵勤堂、赵金兰(后易名李玉芳)生意同样很火,也能叫满堂座儿。



董桂芝演唱河南坠子

民国二十一年前后,有河南坠子女演员董桂芝、宗玉兰姑嫂,程玉兰、周玉花及擅唱"武坠子"的男演员王永安等进入北京,除天桥外,也演出于城内各处杂耍园子,以各自独具特色的艺术魅力征服了北京观众。程玉兰以曲调朴实明朗、音色圆润柔美见长,人称"大口"坠子;董桂芝以唱腔含蓄深沉、板眼规整有致见长,人称"老口"坠子。她二人与当时往返于京、津被称为"小口"坠子的乔清秀成鼎足之势,分别创立河南坠子三大唱腔流派。程玉兰的代表曲目有《王二姐思夫》、《小黑驴儿》、《小寡妇上坟》等;董桂芝的代表性曲目有《宝玉探病》、《游西湖》、《俞伯牙摔琴》、《徐母骂曹》、《九字图》、《哭祖庙》等,程、董二人对唱的段子有《蓝桥会》、《相府借银》、《玉堂春》等。

民国二十五年至民国二十七年间,"坠子皇后"乔清秀曾两度晋京,在北平西单游艺社等处作短期演出。

二十世纪四十年代闻名于北京的河南坠子演员,有李雪芳、李玉玲、马忠翠等。

中华人民共和国成立后,河南坠子演员们积极编演了一批新曲目,宣传新思想,歌颂新生活。姚俊英演唱了《十女夸夫》、《小姐俩摘棉花》等宣传《婚姻法》的作品,周玉花演唱了《考神婆》、《杨发贵摔子》、《魏兵义下江南》等破除迷信、歌颂解放军英雄事迹的作品,受到观众的热烈欢迎。1956年以后,新一代北京河南坠子演员也成长起来,他们在努力继承传统、大力编演新曲目当中,应时代的发展,对河南坠子的音乐、表演进行了一系列的改革与尝试。马玉萍、刘慧琴、李少华等,均取得了可喜的成果。马玉萍六岁从师李祥东学艺,1955年进京参加了北京市曲艺团。吐字发音上,在保持坠子河南地方特色的前提下,糅进了京腔京韵;唱腔上,广泛吸收豫剧、大调曲子、京剧、评剧等音乐素材,加以融化,形成了自己独特的演唱风格。她拿手的曲目有《穆桂英指路》、《借髢髢》、《三叫门儿》、《爱个光荣人》、《土地还家》、《姑娘的心愿》、《雨夜变迁记》、《十个大鸡子儿》、《常青指路》等。刘慧琴生于曲艺世家,1956年考入中央广播说唱团,私淑"徐(徐玉兰)派"坠子,学习、借鉴民歌及西洋歌曲的长处及发声方法,对坠子的唱腔、演唱方法进行大胆创新,形成本身独有之

特点，曾赴香港演唱。拿手曲目有《偷年糕》、《偷石榴》、《老实人》、《非洲姑娘》等。李少华为地质文工团坠子演员，代表曲目有《王二姐思夫》、《捡棉花》、《喂马记》等。

山东大鼓　又名犁铧大鼓、梨花大鼓，表演方式为演员一人左手持鸳鸯板击节、右手击书鼓站唱，有弦师操三弦伴奏。唱腔为板腔体。

民国三年(1914)，已知有梨花大鼓女演员谢大玉出演于北京四海升平杂耍园。二十世纪二十年代末期，女艺人李雪芳来京，献艺于天桥"爽心园"杂耍园，以独特的韵味受到北京观众的欢迎，成为此间的台柱子。对此，云游客的《江湖丛谈》曾作如下记载："李雪芳的艺术好，有叫座的魔力"，"天天上满座儿"。此后，有侯德臣、李艳芬、李艳楼接替演唱山东大鼓，上座依旧很好。至二十世纪四十年代末期，此种说唱形式在北京匿迹。

几位艺人所唱曲目已不可考。据傅惜华所著《曲艺论丛》中《北京曲艺概说》记，当年流行于北京歌场的山东大鼓曲目，有《宝玉探病》、《黛玉葬花》、《王二姐思夫》、《拴娃娃》、《武家坡》、《古城会》等数十种。

山东琴书　山东琴书通常由演员二至三人分操二胡、扬琴、鼓板等乐器坐唱。唱腔为曲牌联缀体，常用曲调有〔凤阳歌〕、〔上合调〕、〔垛子板〕等。

二十世纪四五十年代，曾有山东琴书各流派艺人到北京作过短期巡回演出。1953 年 7 月，青岛市山东琴书演员李金山、高金凤夫妇调到中央广播说唱团，这一曲种遂正式传入北京。

李金山自幼随父李成瑶学艺。九岁登台，以演唱韵味淳厚、曲调优美而著名，是东路琴书的代表人物之一。且一专多能，善演奏笛子、三弦、四胡、坠琴等多种乐器。进京后，为适应广大听众的欣赏要求，他广泛吸收其他姊妹艺术的营养，对山东琴书的音乐、演唱形式进行了改革：唱腔上，在保留山东地方特色的前提下糅进了北京韵味；形式上，为充分发挥青年女演员的特长，将坐唱改为表演唱。他授徒王月华、刘淑敏、夏侯埠、齐桂琴等，为培养北京的山东琴书演唱人才做出贡献。李金山、高金凤的拿手曲目有《刘伶醉酒》、《韩湘子上寿》、《鸿鸾禧》、《吕蒙正赶斋》等，曾由中央人民广播电台录音向全国播放。

1953 年，由李金山传授、王月华与刘淑敏演唱的山东琴书《梁祝下山》、《梁祝蹁河》在京演出，一时引起强烈反响，吸引了北京军区战友文工团、济南军区前卫歌舞团等单位派人学唱。

二十世纪五十年代初至六十年代中，中央广播说唱团陆续排演了一批山东琴书传统及现代曲目，产生一定影响的有王月华、刘淑敏演唱的《装灶王》、《保媒》、《半夜鸡叫》、《王大夫拔牙》，齐桂琴、刘慧琴演唱的《扒墙头》、《蓝桥会》，齐桂琴演唱的《陈毅下棋》、《请领补助金》等。中国人民解放军总政治部文工团曲艺队的孙立民、刘学智、王智华等，也排演了《刘海砍樵》、《雷锋送亲人》、《张满堂探家》等山东琴书坐唱节目。

二十世纪六十年代初期，北京市曲艺团演员吴世霞、孙学敏学演了山东琴书《雷锋送亲人》，也受到北京观众的欢迎。

此外，新艺曲艺团、中国铁路文工团曲艺队、中华全国总工会工人文工团曲艺队、中国煤矿文工团也先后有山东琴书节目上演。

二十世纪八十年代开始，山东琴书在北京日渐衰竭，很少见人演唱。

二人转　表演方式分一人演唱的“单出头”、二人演唱的“二人转”等。属走唱类，讲求说、唱、念、舞、绝等技艺。唱腔丰富，常用曲牌有〔胡胡腔〕、〔喇叭牌子〕、〔文咳咳〕、〔武咳咳〕、〔四平调〕等。伴奏乐器为板胡、唢呐、竹板等。



蔡兴林演唱单出头

1952年8月，黑龙江省二人转演员蔡兴林等，加入中央广播说唱团，首次为首都工人演出了传统曲目《蓝桥会》、《摔镜架》，使这一曲种正式传入北京。

蔡兴林自幼喜唱民歌，善扭大秧歌。十五岁拜二人转艺人徐生为师，专工上妆（包头的）。他扮相俊俏、嗓音甜润，尤以舞蹈见长，人赠艺名“粉蝴蝶”。调入北京后，为使二人转能以适应北京观众的欣赏习惯，做出了坚持不懈的努力，并先后培养出学生莽若萍、陈聪、周菁等。

从二十世纪六十年代开始，中央广播说唱团陆续创作、上演了一批二人转新作品，为适应北京观众，将重点放在单出头和二人转小调上，突出了唱词短小精悍、风趣幽默的艺术特点。增强了唱腔的音乐性与时代气息，使二人转这一曲种在北京落了户，并得以革新、发展。1964年，他们选择诗人李季的一篇句式以七字句为主的叙事长诗《杨高传》的上部《端阳的心》，截取其中一段，起名《绣香包》，以单出头形式登台表演，于曲艺演唱新诗方面进行了大胆尝试。

1965年4月，中央人民广播电台播出蔡兴林录制的“二人转音乐”节目，介绍了〔胡胡腔〕、〔大救驾〕、〔文咳咳〕、〔武咳咳〕等十几个常用曲牌。接着，电台又开辟了“二人转教唱”栏目，由周菁教授唱腔，每周一段，每天播放一次。这一活动在全国引起强烈反响，各地听众纷纷来信，称赞二人转曲调优美动听、欢快流畅、平易近人，是我国民族音乐宝库中的一份珍贵遗产。

北京二人转有影响的常演曲目有莽若萍、陈聪演唱的二人转《花园降香》；周菁、李静民演唱的《姑嫂看秧歌》等；周菁演唱的单出头《王二姐思夫》、《千万别学我》、《一筐红苹果》、《书记蹲点到俺家》等。

山东快书　俗称“武老二”。表演方式为演员一人左手持鸳鸯板击节站唱。唱词以七字句为主，通俗、幽默。1951年传入北京。

1951年春节期间，山东快书演员高元钧自天津应聘到北京西单游艺社献艺，使北京观众第一次见到了这一具有浓重山东乡音的曲种。当年冬季，他在北京参加了中国人民解放军，到总政文工团工作，山东快书遂正式在北京落户。

民国十九年(1930),十四岁的高元钧拜戚永立学说快书,他勇于革新,大胆创造,在长期的艺术实践中,形成人物鲜明、感情真挚、口风甜脆、幽默夸张的表演风格,自成一派,世称“高派”。从1951年11月开始,高元钧等人在部队领导的倡导下,通过训练班的方式,以北京为基地,先后培养了二百多名军内外山东快书演员,将这一曲艺表演形式推广到全军以至全国各地。

为了适应北京观众的欣赏习惯,高元钧及其弟子在保留山东快书山东乡音的前提下,融进北京语音的一些特点,加强了表叙的音乐性与节奏感,使山东快书在北京的土地扎下了深根。



高元钧授艺

高元钧的代表曲目有:传统段子《武松传》(计十六回)、《鲁达除霸》、《赵匡胤大闹马家店》等,现代作品《一车高粱米》、《抓俘虏》、《侦察兵》、《师长帮厨》、《金妈妈看家》、《长空激战》等。

北京的高派山东快书优秀节目有刘学智演唱的《三只鸡》,刘洪滨演唱的《长空激战》,刘司昌演唱的《打票车》、《捞铜牛》、《扎义打虎》,李洪基演唱的《智闯珊瑚礁》、《唐僧行贿》,李燕平演唱的《江姐》,冯广月演唱的《紧急电话》,魏兰柱演唱的《三排长》等。

另外,从二十世纪五十年代末期始,在北京还有赵连甲师承山东济南的“杨(立德)派”演出山东快书,其代表曲目有《推土机上传家信》、《爱八方》、《巧开车》等。

快板书　表演方式为演员一人自操大板、节子板击节站着数唱。唱词以上句为三、三分逗六字句,下句为七字句格为主,另有单字垛、双字垛、三字头、四字联、五字垛等句式。快板书二十世纪六十年代初由天津传入北京。

北京较有影响的快板书演员有北京曲艺团的梁厚民、中国铁路文工团曲艺队的石富宽、中国人民解放军空政歌舞团曲艺队的唐文光等。

梁厚民于1963年开始表演快板书,演唱吐字清晰,热情奔放,节奏富于变化,对故事中人物的处理形象生动、细致入微。六十年代创作、演出的《大闹药王庙》、《炒电车》,七十年代创作上演的《奇袭白虎团》、《犟姑娘》、《一辆急救车》、《红日照西安》等节目曾在全国产生广泛影响。八十年代初有《智擒猫头鹰》、《自作自受》等节目上演。

石富宽的拿手曲目有《詹天佑风雪居庸关》等,唐文光的拿手曲目有《让座》等。

曲（书）　目

北京曲艺的曲（书）目，因题材来源、编演年代、演唱内容、行艺需求等方面的不同，而呈现着一些明显的特点。

由现存或已知的曲（书）目看，北京地区曲艺脚本创作的题材来源主要有以下几个方面：一、直接源于生活，描摹社会各种人物、事件。其中有些是依托某个历史人物与历史事件，映射社会生活。二、取材于元、明以来的杂剧、传奇及现代地方戏曲剧目，如梅花大鼓《龙女听琴》之于元杂剧《沙门岛张生煮海》，子弟书《藏舟》之于清朱佐朝的传奇《渔家乐》，单弦《打渔杀家》之于京剧《打渔杀家》等。三、敷演明、清以至近、现代小说故事，如取于《三国演义》、《红楼梦》、《水浒传》、《今古奇观》及《林海雪原》、《红岩》等的评书、京韵大鼓、梅花大鼓、单弦等大量的曲（书）目，不胜枚举。四、由民间流传的故事、笑话、寓言引入或加以改造，如改笑话《圆谎》、《鸡食黑驴》为相声《扒马褂》，变寓言《猴吃西瓜》为同名京东大鼓作品等。五、对外地曲（书）目的引入与改造，如从河北流入的说唱"杨家将"故事等。

依据这些曲（书）目不同的编演年代，人们约定俗成地将曲（书）目分归如下几类，并采取相应称谓：中华人民共和国成立以前编写、传演的，称作传统曲（书）目；中华人民共和国成立之后编创的，视为新曲（书）目，其中描述五四运动以来现代生活的称现代曲（书）目，反映民国八年（1919）之前的古代、近代历史故事、传说的称新编历史题材（含神话题材）曲（书）目。对于从 1949 年 1 月 31 日中国人民解放军和平解放北京到同年 9 月编创的新曲（书）目，也视同新曲（书）目。自二十世纪五十年代开始，为贯彻《政务院关于戏曲改革工作的指示》精神，适应社会主义文化建设的需要，一些艺人与新文艺工作者合作，对一部分不宜照搬上演的传统曲（书）目进行了整理、改造。此类曲（书）目，人们则习惯在"传统"之前冠以"整理"、"改编"等字样。

曲（书）目还有着篇幅长短之别。长者以每日一场计可连续上演十几天甚至几十天，如评书、竹板书等，多演述人物众多、情节曲折的长篇巨制。短者仅够说唱二三十分钟，如京韵大鼓、梅花大鼓、相声、数来宝的诸多节目。另有一大批只能表演三两分钟的精悍的小曲、书帽、小段，往往提供给演员以作垫场、返场之需。以曲本的文体相区别，曲（书）目又分为散文（如评书、相声一类作品）、韵文（如京韵大鼓、北京琴书、数来宝一类作品）、散韵相间（如竹板书、西河大鼓一类大书作品）三种，风格上有的近庄，有的近谐，有的重叙事，有

的善抒情，以适应说的、唱的、又说又唱、似说似唱各类曲种演出的需要。

各种曲目，因曲种、演员、艺术流派的不同，其使用有着或者广泛或者狭窄的不同。京韵大鼓、梅花大鼓、河南坠子等曲种，虽流派纷呈，各自有自己的看家曲（书）目，但一些脍炙人口的优秀作品，仍会在不同曲种、不同艺术流派的众多演员之中广为传唱，共同于相同的曲目中去努力追求各自独有的韵味和风采。与此相反，单弦牌子曲上演的曲目，却具有相对狭窄、单一的特点，如荣（剑尘）、常（澍田）、谢（芮芝）三派，演唱风格不同，各自上演的曲目也不同，你唱你的段子，我唱我的段子，界限分明，互不逾越，每个演员凭借独有的拿手曲目，标新立异，各领风骚。相声演出在选择曲目时又另有一番不同，大量传统段子历来为众多艺人广泛搬演，而中华人民共和国成立后创作的新作品，却明显地表现出确定的作品与确定的演员结为一体的特点，如《找舅舅》只马季、于世猷表演，《诗、歌与爱情》只姜昆、李文华表演，某作品一经某知名演员登台亮相，其他演员往往便不再涉足。

评书和各类鼓书、竹板书中的长篇大书，俗称“蔓子活”，其规模浩大，枝蔓庞杂，出场人物众多，头绪纷繁，而且除基本框架相同外，各个艺人讲述本之间存在很大变异，有的随便摘挂，有的有意拉长，造成时空设置与人物关系混乱，故此所开书目条目只能对书目内容如实作约略的介绍，而无法作完整的叙录。

北京曲艺的传统曲（书）目，除一部分出于文人之手外，大多是在艺人口头之间反复加工而成。他们在舞台上一遍遍“拆洗”一遍遍翻新，舞台下一代代口传心授，使之得以流传，故此，不少作品其作者和首演者已不可考。

中华人民共和国成立后，北京曲艺的创作发生了根本性的变化。广大曲艺艺人翻身当家做了国家的主人，焕发了极大的创作热情；中国共产党和人民政府对艺术创作给予了正确的思想指导，并提供了可靠的物质保证；老舍、赵树理、王亚平、苗培时等一批专业作家对北京的曲艺事业予以直接的关心和帮助；一些曲艺团队有了专业的曲艺作家，又培养扶持了一批业余曲艺作者，使得一批又一批高质量的新曲（书）目被搬上了舞台。二十世纪六十年代初中央人民广播电台在北京挖掘 、整理并录播了大量京韵大鼓和相声的传统曲目，中国唱片社、北京人民广播电台、北京音像出版公司等，也相继录播、出版了许多北京曲艺唱片和盒式带。中国曲艺出版社、通俗文艺出版社、人民文学出版社、作家出版社、北京出版社、宝文堂书店、《新民报》、《北京日报》等出版社及报纸，《说说唱唱》、《曲艺》、《解放军文艺》等杂志，也出版发表了不少曲艺作品，为北京的曲艺文化宝库积累了一笔丰厚的财富。

为方便了解曲（书）目全貌，在对曾产生较大影响的二百二十三个曲（书）目开条叙录外，另设《传统曲（书）目表》（表一）、《创作曲（书）目表》（表二）和改编曲（书）目表》（表三），使未开条的曲（书）目以见一斑。据已知资料，表一共收传统曲（书）目二千五百余个，计评书书目四十余个，相声曲目七百余个，双簧曲目十余个，太平歌词曲目五十余个，子弟书曲

目三百一十余个，岔曲曲目四百四十余个，拆唱八角鼓曲目十余个，单弦牌子曲曲目二百七十余个，联珠快书曲目七十余个，京韵大鼓（含滑稽大鼓）曲目一百余个，梅花大鼓曲目二十余个，铁片大鼓曲目一百余个，奉调大鼓曲目十余个，平谷调曲目七个，单琴大鼓曲目五个，十不闲莲花落曲目六十余个，数来宝曲目十余个，拉大片曲目十余个，竹板书曲目九个，西河大鼓曲（书）目九十余个，河南坠子曲目一百三十余个，山东大鼓曲目二十余个，山东琴书曲目五个，二人转曲目两个，山东快书曲目两个。表二共收中华人民共和国成立后创作、上演的新曲（书）目六百余个。表三共收中华人民共和国成立后根据小说等作品改编或整理加工的传统曲（书）目六十余个。三个表均以曲（书）目首字笔画为序排列。

一车高粱米　山东快书曲目。短段。王桂山、刘学智于1951年创作。梭波辙。

作品取材于抗美援朝战争时期中国人民志愿军的战斗故事，描写志愿军汽车司机大老郭在运送高粱米途中，机智巧妙地用调换手法，俘获一车美国兵。集中塑造了司机大老郭的英雄形象，讴歌了志愿军战士大智大勇、临危不惧的革命英雄主义和国际主义精神。故事曲折跌宕，细节描写绘声绘色，人物刻画活灵活现。

中国人民解放军总政治部文工团山东快书演员高元钧于1952年首演。是为他表演的代表曲目之一。

该曲本发表在《解放军文艺》1951年7月号。

一盆饭　单弦牌子曲曲目。短段。小人辰辙。杜澎于1976年创作。

作品通过张大娘用一盆好米饭悄悄换下了部队做的夹生饭一件小事，歌颂了八达岭下向阳屯的居民，和前来帮助打井抗旱的人民解放军某部指战员之间互相关怀、照顾，亲密无间的鱼水深情。其中选用的〔农民乐〕曲牌，亲切欢快，较好地反映了主题，听来情景交融。

1976年由中央广播说唱团马增蕙演唱，并由中央人民广播电台录音播放。

一锅粥　北京琴书曲目。短段。中东辙。二十世纪五十年代末期北京曲艺团北京琴书演员关学曾根据吴桐创作的评书《一锅稀饭》改编。

作品描写中华人民共和国成立之初，坚强勇敢的渔民父女，某日在船上做饭时，一国民党特务窜上船来，强令将他送走。父女二人用眼神互传心意，沉着应付，稳住来人，乘他不备之机，突然回身举起一锅热粥，扣在敌特头上，将其生擒。

1959年由关学曾演出。

十个大鸡子儿　河南坠子曲目。短段。小人辰辙。北京市曲艺团李增瑞于1971年创作。

叙野营训练的解放军战士小刘和小陈，随部队驻进了杨家屯。一天，他俩在帮助大队修理脱粒机时，发现草堆中飞出一只黑母鸡，还就此捡到了十个大鸡子儿。二人跑遍全村，也没找到失主。情急智生，想起那鸡的脑门上有道白印儿，于是“看见那黑色的小鸡就愣一

会儿，为的是看看它的脑瓜门儿”。最后，终于找到了这只鸡，“跟踪追鸡”寻到正在为战士们编制草鞋的刘大爷家，送还了十个大鸡子儿。部队开拔后，刘大爷背着草鞋，挎着一篮子鸡子儿去追赶队伍。

该段子写于“文化大革命”期间，作者努力避开“四人帮”在文艺创作上的种种禁忌，在“军民鱼水情深”的主题上另辟蹊径，围绕一桩不起眼的小事，写得有情有趣。是当时不多见的优秀曲艺作品之一。

北京市曲艺团河南坠子演员马玉萍于1972年首演，受到观众欢迎。中央人民广播电台于同年录音、播放。

人民首都万年青　数来宝曲目。短段。1959年由刘洪滨、刘学智、徐乾学、白奉霖合写。

该作品用多段叙事体的结构，通过叙述北京于中华人民共和国成立十年来在工业、交通，以及城市建设等方面的飞速变化，集中、概括地介绍了新中国的巨大成就。通过新旧北京城的对比，辛辣地讽刺了腐败的旧官府，讴歌了中国共产党的英明、伟大。作品采用了叙事说理的方法，对数来宝的唱词格律也做了进一步规范，即将原来较为随意的唱词句式改为“六、七单尾对韵句”和“大花辙”的韵律格式。

1960年由中国人民解放军北京军区战友文工团曲艺队刘学智、刘洪滨首演，中央人民广播电台曾录音播放。曲本发表于《解放军文艺》1961年4月号。1964年5月刘学智、肇那苏图以此曲目参加解放军第三届文艺会演，获节目、作品奖。

八扇屏　相声传统曲目。对口。短段。作者佚名。

“八扇屏”是八扇屏风的简称。屏风是清代官宦人家放在大厅里挡风或是作为屏障的家具，一般都是硬木框儿绢裱的芯儿，一共八扇儿，每一扇儿都画有历史人物故事，或写着诗词歌赋。《八扇屏》运用“贯口”的手法，由甲简明扼要地介绍画屏上某些历史人物的主要事迹后，揶揄乙无法与古人相比，而找出笑料。每段贯口中有褒有贬，如称楚霸王项羽，是有勇无谋的“浑人”；称后汉三国时的张飞是“莽撞人”；称三国时的东吴大夫鲁肃是“忠厚人”；称宋代开国皇帝赵匡胤的军师苗光义是“江湖人”；称三国时年少有为的周瑜、孔融和宋代的司马光、文彦博是“好小孩子”；称唐代的开国大将尉迟恭是“乡下人”；称辅佐周朝的姜子牙是“渔人”；称宋代岳飞的幕僚王佐是“苦人儿”。这些人物都来自脍炙人口的古典小说，也是评书艺人津津乐道的形象。二十世纪四十年代以来，相声演员表演《八扇屏》时，由于时间限制，一般只能从“浑人”、“莽撞人”、“苦人儿”、“小孩子”、“江湖人”这五种故事中，选择三种来演。

擅长此节目的演员有张杰尧与绪德贵、陈子贞与广阔泉及高玉峰、刘宝瑞、赵春田等，中央人民广播电台存有刘宝瑞与郭全宝及赵振铎与赵世忠的演出实况录音，此曲本收入1957年上海文化出版社出版的相声集《歪批三国》中。

三只鸡　山东快书曲目。短段。江洋辙。李二、刘学智合写。

作品写抗美援朝时期，国内农村某部队医院司务长采购时为了维护群众利益，不买生蛋期间的母鸡；张大娘为了伤员早日康复，定要司务长把鸡收下。争执不下时，张大娘用计安抚住司务长，暗地里到后院把鸡杀了。接着又出现了司务长要算账付钱，张大娘执意不收钱的争执。作品以其流畅、生动的语言和亲切、感人的细节，深刻地表现了情同骨肉的军民关系。该曲目 1952 年由中国人民解放军总政治部文工团高元钧演唱后，在军内外广为流传，许多山东快书演员争相学习上演。曲本发表于《解放军文艺》1952 年第六期。

三　国　评书传统书目。长篇。内容根据元末明初罗贯中《三国志通俗演义》敷衍而成，在情节与细节上有所变化与丰富。书叙东汉末年，董卓专权，袁绍等诸侯以讨董为名，各据一方，互相残杀。曹操、刘备、孙权势力渐大，形成魏、蜀、吴三国鼎足之势，展开了长期角逐。最后司马氏篡魏兴晋，灭蜀、吴，三国归于一统。

北京的评书艺人说《三国》，已知最早者当推清代康熙、雍正年间(1662—1735)的王鸿兴。清末张岚溪，曾专在皇宫内给慈禧太后和光绪皇帝说《三国》，在评书界很有影响。民国时期，七七事变前，吴阔瀛在鼓楼市场说《三国》，长于变口，如摹拟关羽时用山西口音，司马懿说话时用河南口音等，别具一格，饶有趣味。连阔如从二十世纪三十年代起在北京的电台连播《三国》，从“桃园三结义”一直说到“三国归晋”，章法严密，嗓亮音宽，语调铿锵，气魄宏大；尤重评讲，人称“坐谈《三国》”。他批讲《铜雀台赋》、《短歌行》等及为三国人物添加的赋赞，很见功力。二十世纪四十年代，北京说《三国》的还有张致兰、陈士和、赵英颇等人。1949 年，连阔如在一些作家和学者的帮助下，对《三国》的“书道儿”又作了新的处理，再次在电台播讲。1983 年，袁阔成与中央人民广播电台及营口人民广播电台合作，用新的历史观点与阐述方法，在北京重新改编、录制了全部《三国演义》，播出后在全国赢得了广大听众，尤其受到青少年听众的欢迎。

三侠剑　评书传统书目。长篇。民国初年评书艺人张杰鑫以评书《清烈传》为底本编演。

该书讲清康熙年间(1662—1722)三侠(神镖将胜英、震三山肖杰、九头狮子孟凯)、三剑(艾莲池、红衣女、夏侯商元)与武门败类、山寨强人间的矛盾冲突故事。书中高人强手层出不穷，斗争手段变化莫测，故事情节惊险奇异，有很强的吸引力。一时间，很多说袍带书上座率不高的评书艺人纷纷改说《三侠剑》，一些初学评书者，也常以《三侠剑》作为首演书目，所以，二十世纪三十年代评书《三侠剑》在北京书坛上久演不衰。《三侠剑》从一问世起，在评书界就有争论，褒贬不一。1958 年整顿旧书目时，该书一度被禁演。

二十世纪三十年代李万兴(艺名李坪兴)说《三侠剑》很有特色，他精于武术，叙及短打，姿式英武矫健，动作准确无误；说到紧要处，能飞起一腿，由说书案上骗过，博得全场喝彩，堪称一绝。其时，常云起、阎伯涛也说此书。后来李鑫荃向李万兴学了《三侠剑》，但以

说功取胜。

该书二十世纪三十年代曾在《新天津报》连载，之后被编辑成册出版。

三勇士推船渡江　河南坠子曲目。短段。言前辙。1950年史若虚创作。

作品写解放战争时期横渡长江作战的解放军某部一个班的战士，冒着敌人的枪林弹雨，奋勇向前。在即将到达对岸的时候，渡船中弹漏水，不能划行。船上的三位勇士立即跳入水中，合力将船推到岸边，保证了战斗的顺利进行。是较早地运用鼓曲形式歌颂人民军队和革命战争的曲目。

1956年中央广播说唱团河南坠子演员刘慧琴演唱了此曲目。曲本1950年由北京宝文堂书店出版。

三排长　山东快书曲目。短段。一七辙。1982年魏兰柱创作。

作品写解放军某部三排长在驻地附近结识一女青年，女青年的风韵和热情追求使三排长陷入矛盾，原来三排长在农村老家有未婚妻。三排长为与此女青年相好，给家乡未婚妻去了一封信，说自己在施工中受伤，断了一只手，想以此断了这门亲事。支部委员高大齐对他另寻新欢的事有所察觉，并坚决反对。碰巧追求三排长的女青年来电话找三排长，而三排长出去了，高大齐即顺势在电话中对女青年说三排长在工作中出了事故，断了一只手，下放到农场喂鸡了。女青年一听，即与三排长断了来往。不久，三排长的未婚妻从家乡赶到部队，用自己的真情教育了三排长，二人终结良缘。作品运用了巧合、误会等手法，构思巧妙，结构严谨。

中国人民解放军第二炮兵文工团魏兰柱以此曲目在1982年文化部主办的全国曲艺优秀节目观摩演出（南方片）中获一等奖。

三棒鼓　整理加工过的相声传统曲目。对口。短段。原名《学评戏》。学唱内容往往因人而异，1956年经侯宝林加工整理并演出，改名《三棒鼓》。

曲目开头先讲述了评剧的发展简况，并且学唱二十世纪三十年代初著名评剧演员花莲舫的《刘公案》选段和老白玉霜的《玉堂春》选段，仿学了“大口落子”的演唱特色。接着回顾、仿学了评剧刚刚兴起时，在庙会上围个布圈演唱《老妈开嗙》时的凄凉景象：由于班主只顾赚钱而不顾演员和观众，演唱中间常常敲鼓暂停向观众零打钱，结果，比买票听戏还贵，坑害了观众。侯宝林表演时既模拟了一心赚钱的戏班班主，也模拟了两个看戏的老太太，通过两方面不同的音容笑貌，讽刺了旧社会的这种畸形现象。

1956年下半年中央广播说唱团侯宝林、郭启儒首演并录音广播，且为保留节目，脚本收入1980年人民文学出版社出版的《侯宝林相声选》。

于公案　评书传统书目。长篇。编创于清末。石玉昆纂弄的《三侠五义》（《包公案》）问世以后，北京一些有编创能力的评书艺人纷起效仿，纂弄新书，《于公案》就是其中影响较大的一种。据云游客《江湖丛谈》称：《于公案》的编创者是北京前辈评书名家牛瑞

泉，由他传给刘竹桥，刘竹桥再传给群福庆，遂在北京说书界流传开来。也有一说，传其首创者为一烟馆中的旗籍烟客，书中老五义中大爷——手使“夺命狼签”的万里烟云车云普即以作者为原型(见于金受申《谈谈评书》，载《立言画刊》二百一十五期)。

北京评书界擅长说《于公案》的先后有群福庆、张荣玖、廷正川等人。

书叙清康熙朝清官于成龙出京西巡，途中断案破案、除奸拿贼事。于成龙实有其人，见于《清史列传》，与评书中于公事迹不同。最初说此书，在于公出京前还有松棚会和于公私访煤窑两段书，从群福庆迤后说此书者删去前文，而从于公奉命赈济山西、押资出京说起，到石铁驿一段书前，共有十个单段，叙于公在英雄义士东方普、伍公然、计廉、李云等协助下，四处诛杀恶人，所遇盗魁鲜有能脱逃者。书中有一些好人如臧青、侯杰等皆因某种原因落难而死，而有的说书人，如张荣玖讲说此书，为适应听众心理，则不把臧、侯等说死。该书叙至于公入山西后，情节逐渐紧张，间有闲情逸致，如“火中见莲”，引人入胜。后套还有盘蛇三套、冲天会馆、于公回京等回目，鲜见讲说者。光绪年间坊间刻本《于公案》、《于公案奇闻》与评书书道儿大异。至二十世纪四十年代，《于公案》一书已濒临失传，未见完整保存。

大八义　评书传统书目。长篇。又名《大宋八义》，编创于清末，是为评书艺人口传的“道儿活”。据觚屑《评书续谈》(见《立言画刊》六十四期)称：始说《大八义》者为杨德茂。其纂弄者“乃为一日偶见八卦，因以其乾、坎、亘、震、巽、离、坤、兑加以支配”，塑造了“宝刀豪侠”宋士公、“神偷照不肖”赵华阳、“草上飞”苗云光、“水上漂”白胜公、“重瞳秀士”张文远、“震八方鬼剃头”陶玉春、“钻天猴”阮洪芳、“彻地鼠”阮若芳八个主要人物，八人各占一卦，而八义的师父左云鹏即为八卦当中的黑白阴阳鱼，故称“金针八卦道长”。

评书《大八义》说的是：北宋哲宗年间，三月三日扬州召开群雄会，宋士公携师弟献艺贺号重振八卦门，赵华阳“酒雨箭”打张贺巧得“戒淫花”；奸相蔡京的叔父、山东青风寨寨主蔡啸天赴扬州杀官夺印，关帝庙八义大战蔡啸天，左云鹏救徒出险、剑斩杀父仇人；南清宫八千岁丢失冠袍带履，蔡京、童贯陷罪于八义，八卦门传人皇姑赵品娟力主八义戴罪寻宝、捉贼完案；八义赴山东两探大虎滩吞龙套口，败在盗宝人“金花太岁”濮连手下；“穿山赛野龙”石禄帮助八义三打大虎滩，双铲战双铎，力拔“铁魔掌”，濮连携宝逃逸；八义寻踪追奔太湖中山寨，施巧计攻山破寨捕获濮连的叔父濮继宗；濮连为救其叔啸众苏州府劫牢反狱；八义追袭贼人至陕西红花沟，观音殿和尚法铎为贼利用，屡向八义发难；八义夜袭红花沟，赵华阳施展奇功夺宝；赵品娟义会群侠，辨识假冠袍带履；八义友人鲁清设调虎离山计，二月二霍俊堂于霍家集摆擂招婿；霍家集上鲁清火烧濮连胞弟濮铎，左云鹏之母上官萍松树林掷松塔擒拿濮连；八义解凶犯进京，汴梁城石禄怒打蔡京；真宝被流转山东，八义直逼大梁口；大梁口寨主“金刀”武晓誓死不交真宝，双方恶战伤亡惨重，武晓剖腹自戕，八义金盆洗手、退出武林。

清末民初，有宝顺田、海胜山等说《大八义》。二十世纪四十年代，有阎伯涛、王伯芝等

说此书。

大西厢　京韵大鼓传统曲目。短段。系由莲花落曲目移植而来。江洋辙。十九世纪八十年代天津木板大鼓艺人胡金堂(胡十)曾演唱过,刘宝全学唱后反复加工,成为京韵大鼓的优秀保留曲目之一。

故事内容取材于《西厢记》,写崔莺莺思念张君瑞,欲派丫鬟红娘往西厢请张相见,红娘戏耍莺莺,假意不允,使之情急,后仍到西厢送柬邀张生与莺莺相会。曲词突破了京韵大鼓庄严凝重、四平八稳的常规,在幽默、风趣、轻松、俏皮的气氛中,塑造了聪明、伶俐的红娘形象。由于衬字、嵌字、语气词较多,经刘宝全的演唱使词曲更加俏丽活泼,特别是垛句、重叠句的运用,显得跌宕起伏,优美动听。给观众以新、奇、美的艺术享受,久演不衰。

民国二十五年(1936),百代公司曾将刘宝全演唱的全部《大西厢》灌制成唱片一套(三张)发行全国。后凡学唱刘(宝全)派大鼓的演员,都能演唱此曲。

大闹天宫　西河大鼓传统曲目。短段。又名《猴变》、《闹天宫》、《美猴王》。遥条辙。取材于吴承恩小说《西游记》。

写齐天大圣孙悟空掌管蟠桃园,偷吃了仙桃。恰逢王母娘娘做寿,派仙女去园内摘桃,孙悟空得知王母娘娘没请他去赴会,一气之下大闹瑶池,喝得酩酊大醉。误闯兜率宫,又偷吃了太上老君的金丹。玉皇大帝大怒,派兵捉拿孙悟空,双方展开一场大战。



孙雅君演唱《大闹天宫》

唱词在原著情节基础上增添了孙大圣变作小伙子戏耍二郎神变成的小寡妇,孙大圣与太白金星开玩笑等情节,生动而幽默,把一个好动而又富有正义感的孙悟空刻画得惟妙惟肖。

在北京唱过此段的有孙雅君、马增芬等。1954年,根据艺人郑瑞田、孙雅君演唱的原词,由王决、马连登及河北省的李国春重新改编整理,马增芬设计唱腔并演唱,使其以新的面貌出现在舞台上,后由中央人民广播电台录音播放。

小上坟　拆唱八角鼓传统曲目。短段。中东辙。又名《刘禄景》、《飞飞飞》、《喜荣归》。

叙宋代即墨县牡丹村的刘禄景,进京赶考得中后十二年没有回家。他的妻子萧素贞请舅父纪大功到东京去打听。纪找到了刘,刘托纪带去五十两银子、一封信和一匹马,纪见财起意,回乡后对萧素贞谎称刘已逝世,逼迫萧改嫁,萧坚决不同意。清明节萧上坟祭扫,痛哭之际,正赶上刘禄景奉旨还乡祭祖。萧通过告状述说自己的遭遇,并认出了当年临别时

的赠物——镜子、绣鞋、手帕，夫妻欣然相认。演唱时，丑角先持八角鼓上场，叙述剧情后，穿红袍，戴圆翅乌纱，腰横玉带，足蹬朝靴，扮作刘禄景；正角坐弹三弦，说唱故事情节，并扮演萧素贞还兼帮腔。两个人一问一答，中间穿插了一些风趣横生的笑料，如：审问时假装坐下做半蹲状，使用苏白将“有状啊”故意读成“有账啊”，以及边唱边舞的满台飞等。演唱此曲目使用的曲牌有〔曲头〕、〔数唱〕、〔靠山调〕、〔耍孩儿〕、〔北鼓〕、〔柳枝腔〕、〔曲尾〕等，包括将河北梆子的唱腔吸收其内演唱。此曲目1962年中央人民广播电台录音播放。

擅演这一曲目的有郭荣山与韩永先、杜贞福与果万林、顾荣甫与尹福来等。

小五义　评书传统书目。长篇。创编者为清道咸时期说唱长篇大书名家石玉昆，传述者去掉了石著中的唱词，加工而成评书，是《三侠五义》(《包公案》)的续书。从清光绪十六年(1890)文光楼不题撰人的初刊本《小五义》看，其结构、笔法、人物、口风均属评书道儿活，但其书赞有的不同于一般，仍保留着鼓词、牌子曲词的文体和句格，有明显的说唱痕迹。

北京说评书《小五义》的名家先后有王致廉、王傑魁、刘傑谦、傅阔增、马连登、李鑫荃等。因书中“五义”之子卢珍、韩天锦、徐良、白芸生和小侠艾虎均为重要角色，故名《小五义》，《三侠五义》因之亦称《大五义》。在《小五义》中，“三侠”(展昭，欧阳春，丁兆兰、丁兆蕙)与“五义”(卢方、韩彰、徐庆、蒋平、白玉堂)仍活跃，而较长篇幅以徐良为书胆，有时以蒋平、智化为书胆。《小五义》一般连着《大五义》续说，单独说时其开首部分与《大五义》结尾部分重叠。说到徐良、艾虎闹高家黑店、黄花镇小五义结义，始入《小五义》本题。正书话分两头：一路叙小五义为寻被小诸葛沈仲元负气劫走的巡按颜查散，分赴武昌；徐良、艾虎于九天庙缚凶僧，救出石门知县邓九如；徐良于桃花沟逐贼脱险，云霞庙诛妖道；艾虎得神行无影侠谷云飞相助，与徐良在云翠庵杀淫尼，救出白芸生。另一路讲展昭、欧阳春、丁兆蕙辗转来到夹峰山，卢方、徐庆、智化等接踵而至，众英雄闻知沈仲元已携颜投长沙府；蒋平、柳青诛私通襄阳王的范长保；柳青身陷黑水湖；蒋平逢卢方、徐庆，大破黑水湖；沈仲元在颜查散面前巧辩，获宽宥，送颜回武昌府；众义士自黑水湖相迎，蒋平水灌沈仲元以示报复；最后各路侠义护颜至襄阳，参悟铜网阵图，分工破铜网阵，进阵杀守阵贼兵，不料智化、沈仲元密盗襄阳王府叛反盟单扑空，蒋平、柳青欲气熏襄阳王，反中傀儡计，误登翻板被囚，至此结束。

小神仙　相声传统曲目。单口。又名《丢驴吃药》。清末艺人阎德山口述。是单口相声中结构完整、包袱较多的一段。

写北京一个在小药铺门前摆卦摊的江湖术士，因善于揣摹人们的心理，捕风捉影，阿谀奉承，偶尔也能猜对说中几件事情，被誉为料事如神的“小神仙”。小药铺生意清淡，掌柜的认为是卦摊挡住门脸儿造成的，故意和小神仙为难，以卜问当天收入多少打赌。一豆腐坊老头儿因拉磨之驴走失来求访小神仙，小神仙却让他到小药铺买药吃，结果，在一连串误会中，小神仙顺口胡诌的谎言，碰巧却都变成了真事儿，于是成为令人深思的笑话。

此曲目李德钖、刘德智、张寿臣等均擅演。曲本选入1981年中国曲艺出版社出版的《单口相声传统作品选》。



张寿臣表演《小神仙》

飞夺泸定桥　(1)京韵大鼓曲目。短段。史若虚于1949年创作。中东辙。

作品叙民国二十四年(1935)5月中旬,中国工农红军长征到四川泸定县城西的大渡河铁索桥即泸定桥畔,见桥板已被烧毁,当即以二十二位勇士组成突击队,冒枪林弹雨,缘铁索匍匐前进,终于冲到对岸,消灭桥头守敌,顺利渡河。

该曲目是民国三十八年(1949)北平解放后,用京韵大鼓这一传统形式,反映革命战争题材的第一次尝试,为中华人民共和国成立后进行京韵大鼓改革工作积累了经验。时由群艺社演员于韵芳演唱。

(2)评书书目。短段。连阔如、苗培时于1956年根据加伦同名小说,参考有关的长征故事改编。连阔如于当年上演。

作品写民国二十四年(1935)5月,中国工农红军突破蒋军重重包围,来到大渡河,占领了安顺场,欲渡过河去。蒋介石打电报给四川军阀杨森,让他在河岸严密布防,迎头截击红军。面对凶险湍急的河水,红军没有渡船,桥也架不成。毛泽东、朱德召开军事会议,决定在追兵未到之前,军分两部,务必渡过大河。左路军红四团担负了抢夺泸定桥的任务。团长王开湘、政委杨成武带领战士冒着大雨两天两夜跑了三百二十里,打垮几路敌兵,按时赶到了泸定桥。桥上,二十根铁索横架空中;桥下,河水汹涌澎湃;桥对岸,敌军的子弹连珠一般打来。二十名红军勇士冒着枪林弹雨,踩着半悬空的铁索向敌人冲去。敌人在桥头点着了大火,勇士们在火中滚着、爬着,一直向前,最后,终于冲过了桥,在后续部队的支援下,打得敌军四散奔逃,占领了泸定桥。

作品热情赞颂了红军为了人民的解放不怕牺牲、英勇顽强的战斗精神。语言流畅,情节生动,充满革命激情,为评书艺术反映革命战争题材,进行了积极的尝试。

飞油壶　相声曲目。对口。短段。王国祥创作于1955年。

作品以第一人称的语气,叙述了一个工人因违反劳动纪律和操作规程造成工伤事故,最后改正错误的故事:甲平素吊儿郎当,经常无故旷工、迟到。一天,因误了上班时间,一边开着车床一边往牙轮上打油,结果油壶嘴飞出来,打得他脑门开了口子,机床毁坏,耽误了

生产进程。小组会上，同事们对他进行了尖锐的批评，甲由此痛改前非，积极工作，竟连星期日休息都忘了。

作者是工作在生产第一线的工人，运用相声形式直接反映工厂火热的现实生活，对周围的一些不良倾向进行了善意的讽刺和批评，语言朴实，人物形象真实、可爱。在 1956 年中国曲艺研究会举办的“优秀曲艺作品评奖”中，该作品被评为一等奖。

中央广播说唱团刘宝瑞、郭全宝表演的《飞油壶》曾由中央人民广播电台录音、播放。

子期听琴　京韵大鼓传统曲目。又名《马鞍山》。短段。人辰辙。故事源于小说《警世通言》中《俞伯牙摔琴谢知音》。

叙战国时期，晋国大夫俞伯牙在汉阳江口舟中抚琴，遇樵夫钟子期窃听，俞发现后与其论琴艺，钟对答如流，俞许为知音，二人结为兄弟，约定第二年相会。翌年俞伯牙再来，不料钟子期病逝，俞伯牙因失去知音而将瑶琴摔碎以谢子期。

为刘宝全京韵大鼓的代表曲目之一。刘宝全在青年时代向宋玉昆（宋五）学得，多年传唱一直受到听众的赞赏。其中片断，民国九年（1920）曾由百代公司灌制成唱片。北京演唱此曲目的还有白凤鸣、孙书筠等。

王二姐思夫　梅花大鼓传统曲目。又名《摔镜架》。短段。发花辙。原为清末民间传唱的长篇莲花落《回杯记》中的一段。故事源于明人小说《醒世恒言》中的《张廷秀逃生救父》。

叙王二姐的丈夫张廷秀进京赶考六年，杳无音讯。王二姐独居房中，日夜思念、无比焦虑。曲词通俗、生动、真挚、形像，生活气息很浓。是金万昌的拿手曲目之一。郭筱霞、宋大红等也擅长演唱。

王佐断臂　整理改编的单弦牌子曲传统曲目。短段。中东辙。为据钱彩小说《说岳全传》中部分故事改编的中篇曲目《风波亭》中的头一本（全曲八本）。抗日战争时期荣剑尘改编于敌占区北京，民国三十年（1941）秋在北京东安市场新中国茶社首演，曾起过振奋民族精神鼓舞人心的积极作用。

作品写金兀朮攻破潞安州，总镇陆登自尽身亡。其子陆文龙在襁褓中被金兀朮带至金营，由乳娘抚养，改称二世子完颜乌合龙。十六年后文龙成长为金营的猛将，在朱仙镇会战中屡败宋将。岳飞正欲亲自迎战，左参谋王佐建议使用苦肉计诈降，进行反间，岳飞同意。王佐砍断左臂后，谎称为岳飞所砍，投奔金营充当小卒。当见到二世子后，每日给他讲南朝风俗故事，并挂出陆登自刎画图。后由乳娘讲明二世子乃陆登之后嗣，陆文龙听后顿足捶胸，随即反戈一击，杀退金兵，替父报了仇。

1954 年荣剑尘的演唱在中央人民广播电台录音播放。

王银生带路取北峰　西河大鼓曲目。短段。词作者苗培时、曹子戈。言前辙。由蔡金波设计唱腔，并首演于民国三十八年（1949）7 月全国第一次文代会期间。

唱段写解放军智取华山的故事。叙解放军打下了华阴县，漏网的国民党残兵跑上了地势险要的华山，封锁了交通要道千尺幢，据以顽抗。为了消灭这股残兵，解放军侦察参谋刘吉尧带领六个侦察员观察地形，访问当地老乡，艰难地寻找上山的路径。樵夫王银生在山中砍柴采药二十余载，熟悉山里的一草一木。他痛恨蒋军烧杀掠抢、残害百姓，自告奋勇为解放军带路去夺取北峰。他们一起穿越无人之境，登绝崖，翻峭壁，经过重重艰险，终于占领了华山北峰，迫使敌人投降。

此曲目1950年由人民广播器材厂灌制唱片。唱词于1950年由宝文堂书店作单行本出版。


蔡金波演唱《王银生带路取北峰》

五圣朝天　单弦牌子曲传统曲目。短段。江洋辙。清末司瑞轩编演。

叙龙王、门神、土地、灶王、兔儿爷五位神灵，到天宫玉皇大帝处述职时，异口同声都讲到在下界的尴尬遭遇，恳请准予辞去神职。作品中很多事例联系清末民初北京民间的习俗，如：龙王出巡，灶王上天，门神诉腊月末要账时用炽热的铜烟袋锅敲门板等，唱词多用通俗口语，诙谐幽默。

擅演此曲目的演员有常澍田、谭凤元、曹宝禄等。此曲目选用的曲牌〔梅花调〕，是其他曲目中不曾选用的。此曲目的片断民国二十一年(1932)曾由常澍田演唱，在高亭公司灌制成唱片发行。

开粥厂　相声传统曲目。对口。又名《三节会》。短段。

叙一个夸夸其谈的人，自夸家资富有，每年在冬季舍粥救济穷人，并常年大量施舍节令衣食物品。吹嘘得破绽百出，不能自圆其说，造成尴尬可笑的局面，表现了小市民的心理状态。旧时艺人幼年学艺时，多用它锻炼字真句紧的贯口技能以奠定艺术基础，是“贯口活”的代表性曲目之一。

焦德海与刘德智、陈子贞与广阔泉、高德明与绪德贵等都擅长演这一曲目。

友谊颂　相声曲目。对口。短段。1972年马季根据铁道部第三铁路设计院业余文艺宣传队原作改编。

写中国铁路勘测队员乘“友谊号”轮船到坦桑尼亚后，为修建坦赞铁路，在原始森林中顶风冒雨、披荆斩棘，认真完成野外勘测任务，受到当地人民赞扬的事迹。开头“垫话儿”中所使用的“英语翻译不好中国俏皮话”，和结尾时描述的坦、赞人民挥动手臂欢送援外勘测队员连呼“夸海里尼”(再见)的情景等，是相声创新的尝试。此曲目于“文化大革命”中期创作、演出，起到了促进相声复苏的积极作用。中央广播说唱团马季、唐杰忠表演。曲本收入

1980 年四川人民出版社出版的《马季相声选》。

扎义打虎　山东快书目。短段。一七辙。刘司昌、冯广月于 1972 年创作。

叙西南边疆拉祜族的芭蕉寨，发现有老虎出没伤害人畜，党支部书记、民兵指导员扎义循着老虎的踪迹只身追入深山。与虎遭遇后，扎义沉着地开枪打中了它的致命处，又借虎的扑力用刀划开了它的胸膛。谁料，一虎方死又来一虎，扎义在枪不及装弹药、刀嵌在树上的危急时刻，赤手空拳与之展开了搏斗，机智地利用地形地物拖住了老虎，终于等到寨里的群众赶来，众人齐心合力将虎打死。

北京市曲艺团刘司昌首演于 1972 年，表演上大胆地吸收了山东快书传统的表演程式和手法，受到广大观众的欢迎。中央人民广播电台曾录制该节目向全国播放。作品收入 1984 年花山文艺出版社出版的《刘司昌山东快书创作选》。

中山狼　单弦牌子曲曲目。短段。中东辙。1953 年李大珂编写。故事取材于明代小说《中山狼传》。

叙战国时读书人东郭先生，一天路过中山山麓，碰见一只气喘嘘嘘的白脸狼。狼哀求说："我被打猎的追得走投无路，快帮我隐藏一下。"东郭先生慈悲为怀，马上让狼躲藏在自己的书箱里。危机过后，狼爬出书箱，不但不感激，反而凶相毕露欲伤害东郭先生。最后，猎人赶到方将狼擒获。唱词清新上口，艺术形象鲜明生动。

1954 年中央广播说唱团赵玉明在中央人民广播电台录音播放，为她的代表曲目之一。

日遭三险　相声传统曲目。单口。短段。又名《三性人》。

述清代的一个县官上任后，命本衙班头物色急性子、慢性子和爱贪小便宜的人各一个听用。班头们在全县访查，居然找到了这么三个人，县官留他们在衙内当差。由于这三个人主观固执，本性不改，办了一系列荒唐事，结果县官自作自受，惹来了无限烦恼，令人啼笑皆非。这段相声在描述不同人物的性格特征上，很有特色。为赵霭如、刘宝瑞擅演的曲目。

赵霭如的口述本选入 1981 年中国曲艺出版社出版的《单口相声传统作品选》；刘宝瑞的演出 1957 年被中央人民广播电台录音播放，曲本选入 1983 年中国曲艺出版社出版的《刘宝瑞表演单口相声选》。

见义勇为　相声曲目。对口。短段。刘凯、侯跃文创作于 1980 年。

叙一个普通青年见义勇为、拦截罪犯的故事：甲看完夜场电影回家，遇上街道治保主任赵大伯正追一个撬门的窃贼，于是用上小时候练长跑的本事，奋起直追。罪犯钻进了死胡同，手持攮子要挟堵在胡同口的甲。甲表示，"今儿你给我扎出十二色来，我也得抓住你！"先大喊一声，接着一个空手夺刀。邻居们纷纷赶来，扭送窃贼进了派出所。

曲本重在写人，细致地描摹了甲在事件中的内心世界，写了他的胆小、莽撞，也写了他

的坚定、诙谐，使这一普通的模范人物有血有肉、真实可信。

中国铁路文工团说唱团侯跃文、石富宽于1980年首演。曲本收入1981年宝文堂书店出版的相声集《广播里的笑声》。

化蜡扦儿　相声传统曲目。单口。短段。清末阎德山编演。二十世纪三十年代末戴愚庵（娱园老人）将所存抄本传给了张寿臣，后成为张擅长的节目之一。

叙狠姓人家三个儿子均分了亡父的遗产后，都不赡养老母。女儿给老母出主意，将锡蜡扦熔铸成饼子、条子，围在腰里，假充私房金银。利欲熏心的三个儿子及儿媳发现后，争相供养老母，百般逢迎；母去世后，又大办丧事以示孝顺。结果，发财美梦落空，反被世人耻笑。

相声艺人李德钖、张寿臣、刘宝瑞都擅长说此段节目。刘宝瑞于1957年在中央人民广播电台录音并向全国播放。曲本选入中国曲艺出版社1981年出版的《单口相声传统作品选》，1983年出版的《刘宝瑞表演单口相声选》。

长坂坡　京韵大鼓传统曲目。短段。又名《糜氏托孤》。中东辙。根据韩小窗子弟书曲本移植而来，故事源于罗贯中小说《三国演义》第四十二、四十四回。

叙三国时，曹操攻取荆州，刘备败走，家小被乱军冲散。赵云反复闯入敌阵救援，终于在土墙边与糜夫人相遇。糜氏将幼子阿斗托与赵云后投井身亡。赵云怀揣阿斗，英勇奋战，突出重围。词曲表现了赵云的勇猛，糜夫人的刚强，情真意切，细致感人。

刘宝全擅演此曲目，其中片断曾于民国二十五年（1936）由蓓开公司灌制成唱片发行。孙书筠擅唱此段，中央人民广播电台存有她的录音。

长空激战　山东快书曲目。灰堆辙。1959年高元钧、刘洪滨、刘学智合写。叙中国人民志愿军空军飞行员李光辉，与敌军王牌飞行大队长“草上飞”在空战中几个回合的较量，歌颂了我空军战斗英雄的坚强斗志和娴熟、高超的飞行技能；暴露了敌军怕死、厌战的虚弱本质。故事情节曲折，人物形象鲜明，语言生动凝炼。在辙韵的选用上敢于突破旧框框，全篇用了“灰堆”这道比较窄的辙，唱词长近四百句。曲本发表于《曲艺》1959年六期。

1959年由中国人民解放军总政治部文工团曲艺杂技队高元钧首演，在全军第二届文艺会演中，得到一致好评。1960年初在文化部主办的曲艺优秀节目汇报演出中，刘洪滨演唱此篇，也产生过较大影响。一些山东快书老演员将此书目作为保留节目。

从军记　数来宝曲目。短段。1961年刘学智、刘洪滨合写。

作品采用对比手法，演员甲以一位解放战士的身份出现，通过自述其经历和遭遇，表现了中国人民解放军与国民党军队不同的阶级本质。在“喝热粥”、“拔慢步”、“赌博”、“连环保”一系列情节中，揭露了旧军队当官的克扣粮饷、打骂体罚、放债盘剥、暗中监视等对待士兵的卑劣伎俩。在表现人民军队的段落中，则紧紧抓住“角色”由于饱受反动军队摧残，蒙受敌人欺骗宣传后所产生的迷惑、疑虑等矛盾心情，通过他“得病”、“住院”、“逃跑”、

"自动归队"等情节的展现，宣扬了我军情同手足的官兵关系。有关解放战士经历的叙述层次分明，人物心理描写细致，具有较为典型的性格特征。语言生动、形象，充分发挥了韵文的优长。1961 年由中国人民解放军北京军区战友文工团曲艺队刘学智、肇那苏图首演，反响强烈，广为传唱。曲本发表于《解放军文艺》1962 年 1 月号。

风 灾　相声曲目。对口。短段。1981 年王存立、廉春明创作。

作品讽刺了大办喜事的坏风气，用生动形象的事例，批评了举债购置高档家具、穿戴铺盖、馈赠见面礼和举行婚礼大摆宴席大吃大喝等挥霍浪费现象。

北京市曲艺团王谦祥、李增瑞表演的《风灾》，1981 年参加在天津举行的"全国曲艺优秀节目观摩演出（北方片）"，获一等奖。曲本选入 1982 年春风文艺出版社出版的《北方曲艺选》。


王谦祥（左）、李增瑞表演《风灾》

风雨归舟　岔曲传统曲目。短段。言前辙。

叙一个卸职的官员，退居在山中，抚琴饮酒，甘当隐士。有一次山中降大雨，他饱览了风狂雨骤、涧下积水的风光，雨过后他又驾舟垂钓，过着闲适的生活。曲目反映了封建社会士大夫逃避现实的思想。但写作技巧高超，通篇仅有二十几句简短的唱词，却描绘出一幅鲜明生动的画面。唱法上灵活多变，赶板、垛字、抑、扬、顿、挫、喷口俏口错落有致。演员多用它来练习唇、齿、舌、牙、喉的吐字、发音及板、眼、气口儿，是学唱岔曲单弦牌子曲的基本唱段。

常澍田于民国十八年（1929）曾将此节目灌制成唱片。中央人民广播电台存有 1955 年荣剑尘、、马增蕙、赵玉明等的演唱录音。唱词及简谱收入 1956 年北京群众艺术馆编、宝文堂书店出版的《单弦音乐》一书。

乌龙院　京韵大鼓传统曲目。短段。又名《宋江坐楼》、《坐楼杀惜》。是京韵大鼓演员刘宝全青年时向瞽目艺人宋玉昆学来演唱的。江阳辙。唱词根据施耐庵《水浒传》第二十一回"宋江怒杀阎婆惜"的情节改编。

叙宋代徽宗年间（1101—1125），山东郓城县押司宋江收阎婆惜为外室，住在乌龙院内。阎与宋之弟子张文远私通，宋江虽有耳闻亦无可奈何。一日，宋与梁山刘唐会晤，收下晁盖请他入伙的信，将信揣入招文袋内即去乌龙院看望阎婆惜。因宋遭阎冷落，怒而离去，不意误将招文袋落在楼上，遂返回上楼寻找。阎婆惜发现了书信秘密，以此挟逼宋江立休书允她改嫁张文远。宋江依从后，阎氏不还书信，仍欲去官府告发，宋江忍无可忍，拔刀怒

杀阎婆惜。

此曲目为刘宝全经常演唱的节目之一。其中片断曾于民国十四年(1925)在高亭公司灌制成唱片。中华人民共和国成立后,有孙书筠、钟舜华等演唱,中央人民广播电台存有钟的演唱录音。

双玉听琴 京韵大鼓传统曲目。短段。人辰辙。弦师程树棠据子弟书原词整理。刘宝全于民国二十九年(1940)开始演唱,为其代表曲目之一。

内容取材于曹雪芹小说《红楼梦》第八十七回"感秋声抚琴悲往事,坐禅寂走火入邪魔"。叙深秋时节贾宝玉和妙玉行在大观园内,潇湘馆里传来叮咚的弹琴声,两人驻足聆听那清彻、哀怨的曲调,深受感染,未料琴音忽作变徵之声,铮然弦断,妙玉失色惊走。

刘宝全的演唱着重抒发人物的情怀,既描述了贾宝玉对林黛玉的真挚情感,也反映了妙玉出家后落寞无聊的心绪。唱腔深沉含蓄,委婉细腻。中华人民共和国成立后,良小楼擅演此曲目,弦师韩德福为此曲目装有新腔。

双改行 铁片大鼓曲目。短段。遥条辙。1950年杜澎创作。

曲词采用第一人称的叙事方法,叙两个相面算卦的人在茶馆里聊天,言谈间两人都认识到时代变了,新社会再靠骗人混饭是行不通的,只有通过自己的劳动挣饭才是正道。作品结构巧妙,寓意深刻。经曲艺演员魏长林演唱后,在当时产生了一定影响。

该曲本1950年由北京文艺社、大众文艺创作研究会编,宝文堂书店出版。

双锁山 整理改编的西河大鼓传统曲目。短段。又名《刘金定立牌招夫》。中东辙。原为乐亭大鼓曲目,后移植为西河大鼓。1953年秋,河北省的李国春据靳文然原词整理,增添了一些情节,删削了原词中涉及迷信的情节和庸俗低级的旧词。1954年中央广播说唱团马增芬演唱并录音广播,马连登、马长青伴奏。

内容叙五代时,青年将军高君保去南唐,中途路过双锁山,正赶上年轻的女寨主刘金定在山下立牌招夫。牌上说,谁要在武艺上胜过自己,就许配给谁。高君保认为她口出狂言,取出钢鞭砸了招夫牌。刘金定下山质问,两个人比起武来,在交战当中互报身世,刘金定爱上了文武双全的高君保,最后高君保被擒到山上,和刘金定成了婚。唱词语言生动精练,故事结构紧凑,人物性格很鲜明。

此曲目收入河北省戏曲研究室编辑、上海文艺出版社1960年出版的《河北民间传统鼓词选》。

劝人方 太平歌词传统曲目。短段。又名《庄公打马》。作者朱绍文。一七辙。作品采用劝善规过的方式,提倡吃家常饭、穿粗布衣,过日子要节俭,家庭要和睦,要爱结发妻,屈死别告状,饿死别犯法的人生态度。通篇都在讲述道理,没有具体的故事情节,反映了清末民初市民阶层"比上不足比下有余"、"安贫守分忍为高"的处世哲学。

此曲目多在相声演员撂地演出招徕观众时演唱。二十世纪二十年代末王兆麟曾将此

曲目灌制成唱片。四十年代后已很少有人演唱。

为谁服务　相声曲目。对口。短段。赵振铎、赵世忠于1963年创作。

作品采用对比手法，通过对旧社会消防队恶劣作风的揭露与讽刺，热情歌颂了新中国消防队员为人民服务、为国家解难的崇高品德。说解放前的北京也有过消防队，百姓们称它"消房队"，着火的按财产分为四等，谁出金子给谁灭火。一日，大栅栏商号失火，消防队"接好水带、抱着水枪、拿着扳子，可不出水"，队长霍来财借火敲诈，勒索钱财。而对平民大杂院，不仅袖手旁观，还嘲弄说："让变戏法的把大火变灭了吧。"解放后的北京消防队，则平日夏练三伏冬练三九，在某木材厂发生的一次火灾实战中，表现了"出车快、到场快、出水快、灭火快"的良好素质。

作品通过不同时代两种消防队两次"救火"的具体描述，表现了旧政权下消防队腐败，新社会消防队为人民服务这一主题，手法轻松、自然，"包袱儿"清新，人物性格鲜明。

北京市曲艺团赵振铎、赵世忠于1963年首演，并在中央人民广播电台录音、广播。曲本发表于《北京文艺》1964年五期。

水浒传　评书传统书目。长篇。艺人依据明施耐庵小说《水浒传》敷衍而成。

书叙北宋时期，朝政腐败，贪官污吏横行，苛捐杂税繁重，百姓怨声载道，纷纷揭竿而起。宋江、晁盖为首的梁山泊起义军，以"替天行道、除暴安良"为口号，召集天下英雄。朝中遭陷害的文官武将、城乡的开明绅士、流落江湖的英雄好汉，纷纷投奔梁山，组成了一支号称一百单八将的强大队伍，与官府展开了斗争。书中着力塑造了宋江、武松、林冲、李逵、戴宗、石秀、卢俊义、鲁智深等英雄人物形象。

清末民初，有双厚坪、高胜泉、徐坪玉、蒋坪芳、邢坪棨、周坪镇等擅说《水浒传》。双厚坪长于说"武(松)十回"，能够巧妙地传达人物神韵，说表沉稳、细腻，一段"挑帘裁衣"即可说上半个月，对原书情节多有丰富、发展，擅以细节刻画各种人物情状。高胜泉的《水浒传》，擅用赋赞，不仅有一百单八将的赞儿，还有武大郎、潘金莲等几十个人物赞儿。高本是梨园行人，大枪耍得最好，说到武将，举手投足皆入招式，在南城一带书馆很有影响。徐坪玉、蒋坪芳对武松、李逵的刻画十分精彩，被听众分别誉为"活武松"、"活李逵"。二十世纪三十年代，连阔如也说过《水浒》，进一步丰富了人物赞儿，很受欢迎。

半夜鸡叫　山东琴书曲目。一七辙。1953年袁清岑根据高玉宝的小说《高玉宝》中的有关情节编写。1954年中央广播说唱团李金山设计唱腔，王月华、刘淑敏演唱。

内容叙民国二十一年(1932)的8月，在辽宁省复县太平镇，有个地主保长周扒皮，依仗日军的势力，残酷地剥削伙计。他半夜躲在牛棚里学鸡叫，天不亮就赶伙计下地去干活。日子不长，被聪明的小伙计高玉宝发现了这个秘密，他将计就计，让伙计们三更半夜在鸡窝旁边抓住周扒皮，把周当偷鸡贼痛打了一顿。日本兵赶来，对着周的大腿打了一枪，折腾得周一头钻进鸡窝里沾了一脸鸡屎。

此曲目前五十八句叙述高玉宝发现周扒皮装鸡的鬼把戏，定计要整治他，唱的是徐缓的〔凤阳歌〕。后八十六句，描述整治周扒皮的过程及周的狼狈相，唱的是节奏较快的〔二板〕，整段演唱幽默风趣。1954 年被中央人民广播电台录音、播放。

宁武关　京韵大鼓传统曲目。中篇。庄荫棠根据同名子弟书词改编。分上下两本，上本又名《战岱州》、《祝寿别母》，人辰辙；下本又名《别母乱箭》、《一门忠烈》，江阳辙。

叙明末岱州总镇周遇吉，城池被李自成军队攻陷后，仓皇归至宁武关家中为母祝寿。老夫人激励周遇吉要思酬君恩、继续战斗，妻子担心城破失节拔剑自刎，小儿子为尽孝头撞石阶而死。待周满怀激愤奔赴疆场后，老夫人与老仆也放火自焚。周二次还家，府第已成一片瓦砾。他拜别故园，只身迎战，被乱箭伤身，最后拔剑自刎。唱词赞扬周遇吉一家："兴衰治乱显豪强，从来国乱苦忠良。为主殉义应嘉奖，酬君罹恨实堪伤。妻贤血溅龙泉上，慈母自焚玉砌旁。可怜尽孝全忠死，千秋万代有辉光。"

清末以来，京韵大鼓演员刘宝全将此曲目作为自己重点唱段。民国十四年(1925)将下本片断在高亭公司灌制成唱片，民国二十八年(1939)应上海大中华剧业公司邀请，将此曲目拍成舞台记录影片。刘表演此曲目时，为更好地塑造人物，使用了从京剧中提炼而成的半垫步、打马、勒缰、奔驰等动作。刘的弟子们也均能演唱此曲目。中华人民共和国成立后，演员们普遍认识到此曲目的主题思想提倡愚忠愚孝，且唱词中对李自成农民起义多有污蔑之语，遂自动停演。

训　夫　相声曲目。对口。短段。牛群、李培森于 1984 年创作。

作品以第一人称描写部队一个副连长，因满足现状而变得懒惰起来，故被降职为排长。而偏巧在这个时候他的妻子来到部队探亲，妻子的训诫使他更加清楚地认识到自己的缺点和错误，决心重新振作起来。作品在艺术技巧上运用了自嘲、夸张等手法，通过故事情节的展示和对错误思想的讽刺，反映了部队干部制度的改革。

中国人民解放军北京军区战友文工团曲艺队牛群、赵福玉首演，并获 1984 年中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》编辑部、《中国青年报》社主办的全国相声评比作品、表演一等奖。中央人民广播电台录音并播放。曲本发表于《解放军文艺》1984 年十期。

永庆升平　评书传统书目。长篇。是为清末北京评书艺人姜振明(又作姜振名)及其弟子哈辅源，在《康熙私访》、《马成龙救驾》、《张广太还家》等中篇评书的基础上，结合康熙年间(1662—1722)镇压天地会八卦教起义的事件，编成的一部长书。评书艺人白敬亭对此书也有所丰富，白是瓦匠出身，所以他让书中人物马成龙手使大瓦刀作为武器。

书叙康熙四十八年(1709)某日，皇上微服至前三门外私访，适逢兴顺镖店主人"鬼脸太岁"佟起亮行恶生事，马成龙、李庆龙、薛应龙、龙恩、王河龙奋起救驾；皇上广庆茶园听戏，马梦太勇斗滋事的四霸天，皇上降旨嘉奖"五龙"、马梦太等人，钦赐守备、千总、把总等职；马成龙、马梦太奉旨随钦差伊哩布查办黄河堤工口子，马成龙在定远县擒拿八卦真人；

天地会头领“小耗神”余四敬举事剪子峪，马成龙赴卫辉府搬兵攻山；马成龙挥瓦刀大战余四敬，有顾焕章因捉“小耗神”，升任真定镇总兵；顾焕章夜探卢沟桥天赐店，马成龙、马梦太随清军攻打画石岭；避祸离乡、学武三载的张广太，捉拿拜兄“飞刀太保”侯起龙，投奔官军，衣锦还家；马成龙、马梦太休假下苏州大闹祁家庄，水师营协镇张广太夜袭福建会馆；天地会三路进兵苏州，马成龙握帅印固守城池；有神力王率军鏖战襄阳城；清军兵伐四川，顾焕章三探峨眉山，马成龙火烧八卦阵；马成龙、马梦太、李庆龙又赴河南助战，朱天飞在平安庄计捉佟起亮；巴德哩巧得生死白牌，马成龙出谋攻打汝宁府。

评书《永庆升平》鲜明地表现出歌颂清王朝太平盛世、抨击农民起义的思想观点。是为一部短打书与袍带书相结合的长篇说部，情节引人，穿插紧凑，人物形象生动、典型，故而具有很强的叫座力，相传清末民初北京评书界百分之四十的人会说此书。姜振明原籍山东，书中仿学马成龙说胶东话，惟妙惟肖，谐趣横生，深受观众欢迎。哈辅源口齿伶俐、台风潇洒，善于摹拟人物各种口音，使听者有身临其境之感，在北京书坛享有盛名。其后，有春甫祥、吴甫亭、海文泉等擅说《永庆升平》，春甫祥的书起于“兴顺镖店五龙捧圣”，至“十玦擒吴恩”止，亦善学山东人声口，人称“活马成龙”。二十世纪三十年代，此书渐少人听。

清光绪十八年(1892)，有郭广瑞将哈辅源的讲述本记录成册，由北京宝文堂书店刊刻行世。

平原枪声　　评书书目。长篇。李鑫荃根据李晓明、韩安庆同名小说改编。

该书讲述抗日战争初期，中国共产党派马英回到故乡——冀南平原肖家镇，领导民兵和革命群众与敌寇进行斗争的故事。主要情节有：马英奉命还乡；龙王庙马英舌战地主苏金荣，当众戳穿日伪阴谋；苏金荣行刺，其女共产党员苏建梅助马英脱险；建梅被囚苏家，巧计截获武器；伏击汉奸杨百顺，刀劈反动会道门头子王金兰；敌军包围十里铺，常姑娘铁锹砍日寇；马英遭遇鬼子大队，弹尽粮绝被捕；关敬之设计救马英，民兵智取炮楼；苏建才叛变投敌，苏建梅壮烈牺牲；大黄庄锄奸，开展地道战；一打肖家镇，智取吉祥镇；侯老奎计送情报，沙河浴血奋战；二打肖家镇，王二虎冰上显神威；三打肖家镇，王二虎火中显英雄；洼地大会战，日寇兵败县城；马英率军解放枣强县，粉碎敌人“铁壁合围”。

该书目由宣武说唱团李鑫荃演出，1963年在中央人民广播电台录音并向全国播放。

世态炎凉　　太平歌词传统曲目。小段。又名《颠倒颠》。言前辙。民国初年李德钖编唱。

作品反映了辛亥革命后城市居民生活仍然处于困境，同时揭露了那些势利小人崇财拜势溜须拍马的丑恶嘴脸。当时北京方言贬称这种小人为“溜沟子的”。唱词一开头就唱道：“中华民国颠倒颠，有钱的好过没钱的难。”大胆抨击，一针见血。接着，用对比的手法描写溜沟子的阿谀奉承有钱人“福大量大语声甜”等，演唱时甲乙对口，衔接紧凑。二十世纪三十年代后，演员大都进入杂耍园子演出，此曲目罕见演唱。

击鼓骂曹　京韵大鼓传统曲目。短段。中东辙。又名《群臣宴》、《祢衡骂曹》。二十世纪三十年代初葛振卿根据子弟书词《击鼓骂曹》改编。

故事源于罗贯中小说《三国演义》第二十三回"祢正平裸衣骂贼，吉太医下毒遭刑"。叙性格孤傲的名士祢衡，经孔融推荐给曹操，未得敬重，用为鼓吏。祢衡非常气愤，借曹操大宴群臣之机，边打鼓边骂曹操，"名为汉相，实为汉贼"，使曹操非常尴尬。

该曲目采用三弦弹奏京剧曲牌〔夜深沉〕，用大堂鼓演奏鼓套子，都是从京剧移植过来的。演出中，京韵大鼓音乐与京剧曲牌音乐衔接得和谐自然，并着意展示和发挥演员打鼓套子的技巧。是"少白派"白凤鸣代表曲目之一，其片断于三十年代初由蓓开公司灌制成唱片。

巧开车　山东快书曲目。短段。怀来辙。赵连甲写于1960年。

所叙故事发生在民国三十八年(1949)，解放军大军南下打到一座城关外。城内的敌司令仓皇出逃，派人到汽车公司找汽车。不想，工人们早已组织起护场队，把所有汽车全都拆散。外号"活棺材"的公司老板为巴结敌兵，将自己私藏的一辆轿车奉献出来。地下党员、老工人赵洪海见此情况，自荐充任司机。在运送敌兵的路上，他连施巧计，机智地脱了身，把一车敌兵开到了山涧下。

曲词情节曲折，引人入胜，刻画人物细腻、传神，具有较为鲜明的个性特征。语言善用短句。

1960年中国建筑文工团曲艺队赵连甲首演。曲本收入1979年河北人民出版社出版的《赵连甲曲艺选》。

龙女听琴　梅花大鼓曲目。短段。王亚平据元杂剧《沙门岛张生煮海》编写了唱词《张羽煮海》。言前辙。1954年中央广播说唱团弦师白凤岩据以改编为梅花大鼓《龙女听琴》，唱腔及伴奏较之传统都有所创新，经白凤岩传授给钟舜华、龙洁萍演唱，并于当年录音。1957年钟、龙二人曾以此曲目去石家庄、郑州、武汉、长沙、南昌、南京、青岛等地实验公演。

内容叙龙王的三女琼莲深居龙宫，羡慕人间。一天晚上变作凡人在海边漫步，听到书生张羽在抚琴，循声查访，见到了张羽，二人畅谈以后，彼此倾心，私下订了婚约。唱词着重以景传情，写两个初恋人物的心声。语言比较精练。音乐上，在梅花大鼓曲调中间穿插了单弦曲牌〔叠断桥〕和北京时调小曲〔照花台〕、〔摘缨歌〕等，且与梅花大鼓唱腔、韵律及节奏和谐一致，较好地表达了故事主题。1962年中央广播合唱团向民间曲艺学习，曾将梅花大鼓《龙女听琴》改编成合唱曲演出，合唱指挥聂中明。

龙潭鲍骆　评书传统书目。长篇。清道光十八年(1838)有崇文堂刻本无名氏撰小说《绿牡丹全传》(又名《龙潭鲍骆奇书》)行世。道、咸年间，北京开始有艺人说唱《绿牡丹》故事。民国初年，李豫鸣邀请仉即吾等六七位文友，以小说《绿牡丹全传》为底本进行加工、创造，用八年时间编就评书《龙潭鲍骆》。

李豫鸣原来经商，民国十六年(1927)拜潘诚立为师，正式下海说书，首演《龙潭鲍骆》。该书以鲍子安、骆宏勋为“书胆”(故事的中心人物)，以灭武(则天)复唐为主线敷衍故事。主要讲述武则天贬了嗣圣天子李显，以周代唐，大杀唐室宗亲和功臣；鲍子安、骆宏勋扶保太子李旦于扬州举旗北上反周；洛阳城“双龙”相会，李旦义让李显退归龙潭；李显应召至长安被武后用毒酒杀害，李旦二次北上；鲍子安兵围郑州城，反被郑州所累；最后李旦回长安，武则天悬梁自尽，复唐成功。该书另有“花骆联姻”故事作为副线穿插其中，叙水旱两路大盗花振芳之女花碧莲看中了骆宏勋，托人求婚，骆因已有妻室未允，花碧莲不舍。又有巴杰看中花碧莲，对骆深有妒意。酸枣岭骆宏勋误刺巴杰，四杰村仆人于千救主，最后巴骆讲和，花骆成婚。书中所涉历史人物、历史事件多悖于史实。

二十世纪二十年代末，李豫鸣将该书传给品正三，品正三于说演之中又予加工，引入《薛家将》的故事于正书前，增补鲍子安入长安金殿交刀、下南唐请玉玺等情节于正书后，遂使《龙潭鲍骆》成为一部完整的前后套评书。该书结构严谨，人物生动，情节热闹，在北京书坛久演不衰，后品正三将《龙潭鲍骆》传给了弟子陈荫荣。

石不烂赶车　西河大鼓曲目。中篇。赵树理于1950年根据田间的叙事长诗《赶车传》改编。

内容叙山西孟县有个外号“石不烂”的贫农石老汉，因遭旱灾颗粒未收，欠下了地主“活阎王”朱桂棠的租粮。老地主借此逼娶他十七岁的女儿蓝妮做了偏房。新婚之夜，蓝妮宁死不从，惨遭毒打。石不烂一怒之下放火烧了地主的小楼，携女奔逃中被枪打中了腰胯，后只身逃到河北加入了赶车行。一晃七年过去，石不烂听说家乡来了共产党，正领导劳动人民搞土改、建立新政权，他兴冲冲重返故里，不顾地主的威胁利诱，与女儿一起，勇敢地投入到火热的斗争之中。

曲目主题鲜明，围绕石不烂父女俩的遭遇，表现出了只有共产党才能使穷人翻身得解放这一朴素的真理。作者改编时运用所熟悉的民间说唱形式对原作的布局重新作了安排，有说有唱，夹叙夹议，语言通俗、流畅，充满着浓郁的乡土气息。

中央广播说唱团马增芬于1954年首演，曾分作七段在中央人民广播电台连续播唱。曲本选入1983年中国曲艺出版社出版的《赵树理曲艺文选》。

打电话　相声曲目。对口。短段。王铮1956年创作，马季改编。

曲目借表现某人打电话约女朋友出来看戏的情节，对生活中一些人在打公用电话时，信口开河、废话连篇、浪费时间的不良现象，予以夸张地讽刺。中央广播说唱团马季、郭启儒首演，表演中模拟人物的声态语气形象生动，惟妙惟肖。深受广大听众欢迎。

中国唱片社曾将该曲目录制成唱片。曲本发表于《曲艺》1961年五期。

打渔杀家　单弦牌子曲曲目。短段。1951年爱新觉罗·溥儒据同名京剧编写。言前辙。1951年谭凤元首演。

曲词分上下两段，上段叙萧恩与女儿桂英捕鱼为生，当地恶霸丁百万勾结官府，一再

派教师爷左霸天等催讨渔税，寻衅闹事，被萧恩痛打后抱头鼠窜。下段叙萧恩去江夏县交渔税钱，被赃官滥施刑杖拷打，归家后父女被迫起而抗争，连夜过江杀死恶霸。谭凤元的演唱字清气足，嗓音洪亮，上段中萧恩观看江景所唱的曲牌〔石韵〕，源于子弟书曲调，古朴典雅，韵味独特。1959 年中央人民广播电台录音播放了此曲目。后来能演唱此曲目的有谭的弟子赵玉明、张蕴华等。

打票车　山东快书曲目。短段。一七辙。陈增智、武汉卿根据刘知侠长篇小说《铁道游击队》的有关情节改编。

内容叙铁道游击队战士乔装改扮在火车上巧妙地与日军展开生死搏斗，并取得胜利的过程。通过打票车，有力地牵制了日军进山扫荡的计划，同时扩大了游击队的影响。

作品突出刻画了主人公鲁汉憨厚、刚直、遇事冷静、坚定沉着的英雄形象；歌颂了中国人民奋起抗日，打击侵略者的英雄业绩。

北京市曲艺团刘司昌表演的《打票车》热烈、火炽，绘声绘色，运用口技摹拟汽笛声、车轮滚动声，声响逼真，博得听众赞赏。二十世纪六十年代初中央人民广播电台录音广播。

打箩筐　单弦牌子曲曲目。短段。孙敬之原作，王决整理。江洋辙。

内容叙乡民李大刚进城卖米后，挑着箩筐在盐店门口歇凉，盐商王德尚说箩筐是从盐店偷的，派伙计抢走。李大刚拽着王德尚到陈知县堂上告状，两个人各执一词，都说箩筐是自己的。陈知县搜索枯肠，终用板打箩筐的办法，分清是非，巧断了疑案。中央广播说唱团马增蕙、孙伟演唱此曲目时，运用了〔梆子佛〕、〔数唱〕、〔靠山调〕、〔流水板〕等曲牌，以多变的腔调及精练的动作，形象地塑造了人物。在排练过程中曾得到电影导演谢添和凌子风的指导，为了增强演出效果，让三弦伴奏员白慧谦也参加演唱、烘托气氛。

此曲目于 1981 年在文化部主办的全国曲艺优秀节目观摩演出(北方片)中获一等奖。同年，由中央人民广播电台录音、播放，并由中国唱片社灌制成唱片。

扒马褂　相声传统曲目。群口。短段。一些情节由民间笑话发展而成。如“风刮井”、“飞烤鸭”等，源于清人《新镌笑林广记》中的《圆谎》；“茶碗里烫死骡子”源于明人《续金陵琐事》中的《鸡食黑驴》。



高德明(左)、王世臣(中)、王长友表演《扒马褂》

整段相声构思巧妙，人物性格鲜明。甲模拟的是贪图小利鼓舌如簧的帮闲，乙模拟的是艺人，丙模拟的是靠别人哄着捧着的少爷“秧子”。丙财大气粗，一向自诩博学，信口开河谎话连篇，仗恃甲穿着他的马褂在人前显贵，就经常让甲给他圆谎。甲为

了多穿两天马褂，只好靠自己的机智，挖空心思给丙的谎话找出依据。丙越说越玄，甲窘态百出，最后只好主动脱下马褂，不再随声唱喏，不再仰人鼻息，不再替丙圆谎。中央广播说唱团和北京曲艺团两个团体演员的演出版本情节不尽相同，但都以丙扯谎扯得离奇，甲圆谎圆得巧妙取胜。

高德明、绪德贵、侯宝林、郭启儒、刘宝瑞、王长友、王世臣、马季、赵振铎、赵世忠、李金斗等都擅长演此曲目。1961 年中央人民广播电台录制、播放了马季、刘宝瑞、郭启儒表演的《扒马褂》。

东　汉　评书传统书目。长篇。又名《东汉演义》，据明话本小说敷衍而成。书叙王莽篡汉建大新，刘秀在邓禹、姚期(正史人物为铫期)、马武、岑彭等人协助下历经征战，灭王莽、建东汉的故事。

清末民初，北京田岚云、何茂顺、文岚吉等说《东汉》都很有名。二十世纪三十年代，以说《东汉》著称的有张诚斌及其弟子高豫祝。高豫祝所说的前后《东汉》在北京书坛上很受听众欢迎，他的底本曾在《天津时报》上连载，民国二十八年(1939)开始结集出版，达百余万字。三四十年代，在北京说《东汉》影响最大的当属连阔如，他曾在北京增茂等电台连续播讲，其中马武大闹武考场、三请姚期、姚期赌头争帅印、贾复托肠大战、二十八宿闹昆阳等名段脍炙人口。中华人民共和国成立后，连阔如及其女连丽如继续讲说经过整理的《东汉》。连丽如得其父传授，所说《东汉》的重要关目为：王莽弑帝篡汉，改国号新；汉王皇后将刘秀过继为子，汉室忠良暗将刘秀带回南阳。王莽在长安设武考场，笼络天下英雄；刘秀化名赴考，箭射王莽，中冲天冠，后被窦融、王斗解救；马武大闹武考场；岑彭夺得状元；会英楼马武题反诗，遇刘秀；刘秀混出潼关；青石梁苏成救太子；菩提岗马武、姚期双救驾；白水村刘秀起兵；李忠献宛城，坚谭倒反南阳；刘秀取湖阳；岑彭兵阻棘阳关；鬼神庄刘秀三请姚期；马成献关，杜茂出世；岑母训子，岑彭归汉；邓禹选先锋，气走马武；汉军取颍阳；潼关郡守吴汉降汉；汉军取昆阳；姚期醉挑梁方；邓禹守昆阳，群雄大战巨无霸；姚期搬兵；郅君章火烧粮台，斗巨无霸；刘秀三江口搬兵，三江大帅反正归汉；贾复、马援投刘秀；贾复闯敌营，身负重伤，托肠大战；严光助刘秀，群雄闹昆阳，大破莽军；巨无霸陷重围，悔罪自尽；马援挂帅，姚期赌头争帅印；杀阎虬，智取潼关；长乐坡大交兵；长安城窦融迎汉军；更始皇帝即位，渐台剐王莽；刘秀受封逍遥自在王；八大奸臣散云台将；中奸计刘秀巡视河北，三皇观焦雄行刺，贺松山姚期救驾；姚期单鞭扫丛台；王伦力托千斤闸；梁林锤震恩师；炮打台城马山威出世；战宣城姚期得枪；马武二次出山；姚期插枪镇草桥；马援用兵破梁林；信都关太后封臣；四棍搅信都；大破烈焰山；破长安，刘秀登基。

四支枪　单弦牌子曲曲目。短段。小言前辙。1950 年杜澎创作并首演。

曲词采用拟人手法，通过三八大盖儿、安都式、伯朗宁、卡宾枪四种不同种类的枪支在一起说闲话，各自叙述了从反动阵营解放过来的经历，抒发了参加抗美援朝志愿军为人民

立新功的意愿。深入浅出，新鲜活泼，由于使用了儿化韵，北京地方风味很浓。该曲目曾由人民广播器材厂灌制成唱片发行。

曹宝禄也擅演此节目。唱词选入1959年中国青年出版社出版的《建国十年文学创作选·曲艺》。

白猿偷桃　马头调传统曲目。短段。遥条辙。内容取材《前七国孙庞演义》中的故事片断。叙战国时，齐人孙膑从鬼谷子学兵法，奉命看守桃园。小白猿因母病前来偷桃，被孙捉住。问明情由后，孙膑赠桃成全了白猿孝母的愿望。

此曲目二十世纪二十年代曾由刘宝全传授给弦师白凤岩，白于1953年又传授给中央广播说唱团赵玉明、新岚云演唱，1954年中央人民广播电台录音播放。迄今保存完整的马头调录音资料仅此一段。

对春联　相声传统曲目。对口。短段。又名《对春》、《对对子》，是清代旗籍子弟编写的文字游戏之作。

作品诙谐风趣地讲述了"一三五不论、二四六分明"，字数要相等、对仗要工整、弄清平仄声、韵律要和谐等有关对联的知识，列举了一些有代表性的名对，及一些绕口令的对联，在传播知识的同时，用谐音、双关等手法，组成笑料，很有趣味性。旧时艺人常用它作培养弟子的教材，初学后上台演出时，老师多担任捧哏来给弟子掌舵。

民国二年(1913)有李德钖、张德泉，民国十八年(1929)有张寿臣、陶湘如等擅长说演这一曲目，并灌制成唱片发行。另有陈子贞与广阔泉、张杰尧与绪德贵也擅长说演这一曲目。中央人民广播电台存有1956年马季、郭启儒的演出录音和1961年赵振铎、赵世忠的演出录音。经侯宝林整理过的脚本收入1980年人民文学出版社出版的《侯宝林相声选》。

包公案　评书传统书目。长篇。又名《龙图公案》、《三侠五义》、《七侠五义》、《大五义》。北京的评书艺人根据清代道咸年间(1821—1861)北京著名艺人石玉昆的说唱《包公案》演述。石玉昆的说唱《包公案》有略去唱词的《龙图耳录》存世。

《包公案》是最有代表性的侠义公案书目，历来演述者甚多。清代演述是书声名较著者有赵连坡、潘诚立、文诚玉、李长彩、王致廉等人。民初以来，北京说《包公案》的艺人形成了两个支派，一支以王傑魁为代表，一支以刘傑谦为代表。王傑魁师承王致廉，说表细腻，穿插严丝合缝，长于对三街六市、五行八作民间习俗作绘声绘色的描绘，在北京书坛久享盛名，有"净街王"之美称。刘傑谦以对原著人物和情节的精雕细刻、重彩浓墨为特点，有"活包公"之誉。王傑魁的书道儿未有文字传世。刘傑谦所说《包公案》故事梗概为：包拯幼时，其二嫂几度加害未死。长大后入都会试，途中得识侠士展昭，共除金龙寺恶僧，至隐逸村助李员外擒歹徒。后经殿试中进士，点翰林，出任定远县令。在任上智断墨斗案、扇坠案、乌盆案，官声大振，却被上司革职。归故里十年，又进京求官，得丞相王苞举荐，任开封府尹。在开封任上得主簿公孙策之助，又智断尸蛊案。恤民情，参奏国舅庞昆不法，乃奉旨下陈州

查赈放粮。至三星镇破女头男尸案。至陈州捉刺客，铡庞昆。放赈三年，陈州大治。草桥天齐庙遇落难李太后，得知真宗朝刘妃、郭槐狸猫换太子故事。包公送李后还朝，夜审郭槐，使沉冤得雪，升任丞相。继而又断葛登云谋霸范仲禹妻害命案等；展昭金殿试艺，钦封四品护卫，赐号御猫；茉花村遇双侠丁兆兰、丁兆蕙，与其妹月华比剑联姻。白玉堂三试颜查散，结为兄弟。柳家庄颜查散蒙冤，白玉堂开封府寄柬留刀，包公明断此案。白玉堂大内忠烈祠题诗，杀恶太监郭安。"五鼠"闹东京。范仲禹奉旨审太师庞吉。白玉堂盗包公三宝，展昭入陷空岛得三宝，白玉堂归案受封。欧阳春太岁庄除马刚。众侠大破邓家堡，拿花蝴蝶花冲，杭州知府倪继祖庵堂认母，私访霸王庄落难。艾虎出世。欧阳春等大破霸王庄，救太守，拿马强。姚成诬告欧阳春，白玉堂奉旨办案。智化盗冠，丁兆蕙栽赃，艾虎告状，五堂会审，四衣库首领马朝贤正法。卧虎沟沙龙救乡亲，众侠义大破黑狼山。施俊娶真假牡丹。颜查散奉旨巡查襄阳王赵珏反情，三侠五义下襄阳，白玉堂三探冲霄楼，捐躯铜网阵。逆水寒潭蒋平捞取邓车盗走的钦差金印。侠义诈君山。

与王、刘同时，北京说《包公案》的名家还有傅阔增、杨阔安、马连登及稍后的李鑫荃等。李鑫荃说《包公案》书道儿与以上大致相同，唯从北侠欧阳春破霸王庄受诬陷，白玉堂出京下杭州拿北侠说起，至智化诈君山、劝钟雄止，中间许多细节，如三老惊五鼠、颜查散治水、沙龙战八将、二女反均州等，独具特色。

关公战秦琼　相声传统曲目。对口。短段。系二十世纪三十年代中期，北京相声演员张杰尧根据民国二十六年(1937)出版的《笑海》中只有二百八十九个字的一段笑话改编而成。

叙山东督军张宗昌的父亲庆寿，邀京剧班演唱堂会戏。张父愚昧无知，又仗势欺人，逼令艺人表演一出蜀汉关羽和唐代秦琼打仗的戏，艺人们无奈被迫上场，即兴编唱，以表达胸中的愤懑。

1961年中央广播说唱团挖掘整理录制传统相声时，张杰尧来京与刘宝瑞一起录制了《关公战秦琼》。侯宝林的整理本，开头增加了一段垫话儿，由描述三十年代北平戏园子里嘈杂喧嚣的情景，自然而然转入正题，又将人物移为听众熟悉的山东省长韩复榘的父亲，更加强了喜剧效果。

中央广播说唱团侯宝林、郭启儒合说的该曲目影响尤大，1961年曾由中央人民广播电台录音并播放。其曲本收入1980年人民文学出版社出版的《侯宝林相声选》。

灯下劝夫　京韵大鼓传统曲目。短段。江洋辙。民国初年，擅长演唱太平歌词的相声演员王兆麟，常在京津两地演出。在进步戏剧家王钟声等的影响下，经常编写新词，演唱时事新闻，《灯下劝夫》就是他编写的新词之一，后被移植成京韵大鼓演唱。

内容叙一位从日本留学归来的妇女，嫁给了一个整天花天酒地的纨绔子弟。为了规劝丈夫走正道，一天深夜，她在灯下对丈夫具体讲了当时中国的内忧外患，分析了岌岌可危

的局势，希望他猛省、振作起来。唱词中先提到了南方遭受水灾的凄惨景象，又谈到国家面临的危机，说："德国人要占我国青岛，法人割据咱的南洋。英人要吞片马、西藏，美人要霸咱的长江。日人要侵远东南满，俄人要夺满洲以北、伊犁新疆。似这等国势衰危不堪设想，稍有那知识的人儿记在心上。"摆事实，讲道理，具有唤起民众的作用。唱词收入民国九年(1920)北京中华印书局出版的《文明大鼓书词》第三册。中央人民广播电台存有1961年赵玉明演唱的录音。

刘二姐拴娃娃　"滑稽大鼓"传统曲目。短段。发花辙。张云舫作于二十世纪二十年代。

叙摩登女刘二姐，婚后求子心切，私下去娘娘宫拴娃娃，不意庙中遭一地痞调戏，与之对骂厮打，惹出一场风波。曲词生动、活泼，充满俗情野趣，人物刻画夸张、传神，其中写到庙内情景："见几个黑娃娃钵儿头脑袋大，见几个白娃娃小手那儿打着哇哇，见几个大娃娃抡着胳膊打群架，见几个小娃娃咧着嘴儿喝杏仁茶……"活灵活现，引人入胜。结尾劝诫妇女要"遵道德重廉耻，您得宽让明达，您得勤俭兴家"。


叶德霖演唱《刘二姐拴娃娃》

该曲目为"滑稽大鼓"代表性节目之一。富少舫、崔子明、叶德霖、杜玉衡等于二十世纪二十至四十年代经常演唱。

刘老三开店　西河大鼓曲目。短段。言前辙。1956年黄安根据民间故事《骡马店里的故事》改编。

叙刘老三开了一大车店。他为人崇财拜势，对待客人不一样看待。吃白面的有钱人，就让炕上住；吃小米的穷苦人，就撵在地上住。这一天，有七个赶脚的来住店，其中有个王老大，知道刘老三这项规矩后，就设法戏耍他。王老大买了三斤半白面面条，吃了一些，剩下的都给驴吃了。刘老三看在眼里，心说：可真有钱。哪曾想，不一会王老大把驴轰进客房里，要让驴睡在炕上。刘老三来阻拦，王老大理直气壮地说："按你的规矩，它吃的是白面，当然要住热炕。"刘老三无话可说，连连赔不是。王老大提出："得让同来的赶脚的都住在炕上，才能把驴牵出去。"刘老三无可奈何，只好同意。中央广播说唱团马增芬于1956年首演，演唱时着重塑造王老大的聪明机智和刘老三的拙劣卑微，通过似说似唱的〔二板〕，高低快慢灵活运用，模拟两个人物的不同气质，再适当加上一些夸张的口气，把这段喜剧故事唱得活灵活现，充满乡土气息，听来轻松、幽默。

该曲目于1956年由中央人民广播电台录音播放，为电台的保留曲目。

刘胡兰就义　京韵大鼓曲目。短段。1956年赵定方、白凤岩、良小楼创作。言前辙。

作品写民国三十六年(1947)1月12日,国民党军阀阎锡山的军队突然袭击了山西省文水县云周西村。年仅十四岁的共产党员刘胡兰被捕。她坚贞不屈,大义凛然,宣称"只要有一口气活着,就要为人民干到底"。阎军技穷,以将同时被捕的六个农民当场铡死来威胁。刘胡兰毫不畏惧,从容地躺在铡刀下,壮烈牺牲。

该曲目1958年由中央广播说唱团钟舜华演唱并被录音、播放。北京市曲艺团马静宜也擅长演此曲目。

老老年　相声传统曲目。对口。短段。清末民间艺人口头创作。

曲目讽刺了谈问题从主观概念出发的人们,他们对事物匆忙下结论,然后再找论据来证明结论的正确性。找不到论据时,往往信口开河胡说一通,或者强词夺理、自圆其说,即使当众出丑,他们也麻木不仁,自以为得计。甲认定"乾隆年、乾隆年,遍地都是银子钱,老老年那年月好"的概念,接着说什么那年月天上下香油、下白面,一个制钱买九十七只猪,豆腐便宜得没人吃等等,直到谎言被乙戳穿,才不再饶舌。整个段子语言紧凑、谐趣横生。

高德明与王长友所说《老老年》1961年曾被中央人民广播电台录音播放。戴少甫与于俊波、张寿臣与侯一尘、陈子贞与广阔泉等也擅长说演此曲目。

老实人　河南坠子曲目。梭波辙。河南袁清岑作于1981年。张一壮整理。

叙生产队长石诚河,四十多了还没有娶上妻子,其表哥为他介绍了李家庄的妇女队长、寡妇李桂花。相亲的那天,表哥介绍石诚河三十岁,石自己却说已经四十一;表哥夸他生活富裕,喂有一头大肥猪,他却说是队里的病猪暂时养在家里;表哥赞他家底厚刚买了电视机,他却说是生产队的电视机房没盖得……表哥大怒,斥他"死木头、欠灵活",并断言"一辈子你也别想娶老婆",拂袖而去。面对现实,石诚河依然抱定一条心,"就是不娶老婆,也不能坑人!"不料,几天后李桂花竟二次登门,并给他带来了自己亲手做下的新鞋。



刘慧琴(左)、赵炎演唱《老实人》

中央广播说唱团的刘慧琴、赵炎于1981年首演,并以此曲目参加了全国优秀曲艺节目观摩演出(北方片),获二等奖。曲本被选入1982年春风文艺出版社出版的《北方曲艺选》。

考神婆　北京琴书曲目。短段。怀来辙。二十世纪四十年代末山西贾怀玉、王令则、王全有、秦文凤、申法群创作,赵树理修改。

叙抗日战争时期,山西省平顺县驮山村成立民主政权后,巫婆仍在搞迷信活动,欺骗

群众、勒索钱财。为揭露她们的骗局，民事主任让小学校教员伪装生病，请巫婆来当众表演。巫婆编造瞎话妄想骗财，结果谎言被当场戳穿，在干部和群众面前承认错误后悄悄溜走。

此曲目生活气息较浓，1949年关学曾在前门箭楼大众游艺社首演，并由人民广播器材厂灌制成唱片。曲本收入中国青年出版社1959年出版的《建国十年文学创作选·曲艺》。

西　汉　评书传统书目。长篇。又名《西汉演义》。为评书艺人根据话本小说刘项争雄的故事编成。

主要回目内容为：沧海公铁椎刺秦；逃下邳张良纳履；秦始皇崩于沙丘；会稽城项梁起事；小涂山项羽得宝；刘邦芒砀山斩蛇起义，项梁遣季布迎请范增；投项梁韩信执戟；刘邦、项羽两路伐秦；刘邦进入咸阳，约法三章；楚项羽破釜沉舟；秦章邯归顺怀王；收郦生智借张良；范增计设鸿门宴；张良火烧栈道；张良卖剑访韩信；项羽背约弑主；萧何月下追韩信，韩信弃楚归汉；韩信登台拜帅、统领汉军，明修栈道、暗渡陈仓；平三秦，取潼关，灭赵降燕；刘邦三夺韩信印；项羽三困刘邦于荥阳；刘邦分地封王；项羽焚阿房分封诸侯；九里山十面埋伏，项羽兵败垓下，别虞姬，自刎乌江；刘邦登基，建立汉朝等。

北京说《西汉》比较有影响的是成名于二十世纪二十年代的丁正洪，他学识渊博，书艺精湛，说书时语调平稳，慢而不断，错落有致。其后，有刘鹤云、兆鹤先、连阔如、李存源等说此书。李存源为丁正洪的弟子，他不仅学到了丁氏的全部《西汉》，连台风和演技都酷似其师，他出艺便红，成为北京说《西汉》的名家。1963年中央人民广播电台录播了他的《西汉》中十五段故事。

西游记　评书传统书目。长篇。又名《内丹图》。据明人吴承恩的小说《西游记》编成。

书叙唐代僧人玄奘与孙悟空、猪八戒、沙悟净去西天取经，沿途历尽艰险，战胜各种妖魔鬼怪，经过九九八十一难，最后取得真经的故事。艺人们大都由"流沙河奉法收悟净"，一师三徒一马聚齐开始西行说起，有"宝象国降妖救公主"、"乌鸡国智斗青狮精"、"火云洞大战红孩儿"、"车迟国巧变戏三魔"、"通天河观音收老鼋"、"唐三藏智走女儿国"、"火焰山三盗芭蕉扇"、"小雷音寺群仙战妖王"、"盘丝洞剿灭蜘蛛精"、"无底洞悟空斗姹女"等热闹关目。特烦的有时也从"五行山唐僧救行者"开书。多数艺人以孙悟空为主人公(即"书胆")，也有重点说猪八戒的。

该书原为渔鼓道情书目，清末行艺于天桥的潘青山的弟子安太和，将其改为评书，以说为主，表演时于诗赞处歌唱，击驴皮渔鼓伴和。安太和学孙猴儿惟妙惟肖，人称"猴儿安"，自此，说《西游记》的道情艺人始加入评书界。安氏为评书界说《西游记》的长门，传有"永、有、道、义"四辈。门内自立规则，专说"西游"，其弟子不可改学他书。徒中永字辈最享

名者为恒永通，说表形容猪八戒最佳，当时的观众有“见者如观真猪八戒”的评价（见《立言画刊》六十四期觚屑《评书续谈》）。其后有李有缘、庆有轩（老云里飞）也说此书。民国时期，传至奎道顺、田道兴等。奎氏说表颇见功力，以“宝象国”、“乌鸡国”、“女儿国”、“无底洞”等段最为拿手，尤其说乌鸡国“一粒金丹天上得，三年故主世间生”时，将唐僧之善，悟空之勇，八戒之贪、嗔、痴、爱表现得淋漓尽致，故时人赠以“活孙悟空”、“活猪八戒”的绰号。以上各辈艺人说书时兼卖一种名为“沉香佛手饼”的药糖，一回书说毕，便手持药糖巡行于书座之间求售。后传至邢义如、什义江时，只开场打渔鼓，通场说表，不再唱赞。中华人民共和国成立后，北京评书界说《西游记》的演员，只有宣武说唱团朱祯富一人。

师长帮厨　山东快书曲目。短段。高元钧、曹继水、刘洪滨、刘学智创作。江洋辙。

内容叙：热爱炊事工作、要求超期服役的老兵何鸣亮，在去三营食堂报到的路上，为帮助窝车的老大爷推车，延误了报到时间；而深入基层下伙房帮厨的贺师长却先到一步。由于师长的平易近人和普通一兵的本色，食堂主任和大伙都把他当成前来报到的炊事员何鸣亮；而当何鸣亮出现在食堂的时候，却又将他误认为是贺师长。作品通过巧合误会的手法，围绕着参加全师伙食评比，如何对待荣誉的两种不同思想，展现了一系列富有喜剧性的情节。作品歌颂了人民军队官兵一致、团结战斗的光荣传统和实事求是的优良作风。同时，对贪图虚名的错误思想进行了善意的讽刺。

1958年中国人民解放军总政治部文工团曲艺杂技队刘洪滨以此曲目参加第一届全国曲艺会演，获得好评。



刘洪滨演唱《师长帮厨》



高凤山（右）、王学义演唱《同仁堂》

同仁堂　数来宝传统曲目。短段。系民国初年北京天桥市场数来宝艺人曹德奎（艺名曹麻子）传承下来。

曲目借演员二人显示口头即兴创作的本领，介绍北京前门外大栅栏一条街里某些商

店的特色及一些行业的历史沿革，重点突出了中药店同仁堂历史悠久和独家特制闻名中外的丸散膏丹。

此曲目1962年由北京市曲艺团高凤山、高德亮整理演出，中央人民广播电台进行了实况录音并播放。高凤山、王学义亦演出此曲目。

吕蒙正教学　“滑稽大鼓”传统曲目。短段。乜斜辙。张云舫于二十世纪二十年代根据传统鼓词改编。故事叙贫困潦倒、寒窑苦读的吕蒙正，为了生计应聘东庄薛家教学。他面对破败的学房、恶劣的学生、难于下咽的饭食，以及东家奶奶强人所难的种种无理要求，万般无奈，只得掷下辞帖，回家再度苦守清节。曲词出于“滑稽大鼓”艺术表现的需要，极尽夸张之能事，描述学房是“门左边猪圈的臭味儿就把脑浆熏裂，门右边臊气哄哄的房山把茅厕贴”，吃的是“头一碟子爆腌臭椿叶，第二碟子清拌马鳖配土鳖”，内学东则要他每日扫地、挑水、做饭、抱孩子，甚至“洗裹脚代换睡鞋”，搜孤寻奇，几近荒诞。反映了当时世风日下斯文扫地的社会现实。富少舫、崔子明、叶德霖、杜玉衡等于二十世纪二十至四十年代经常演唱此曲目。

传家宝　北京琴书曲目。短段。遥条辙。1973年关学曾创作并首演。作品写的是共产党员李长宝教育青工勤俭节约的故事。叙青年工人小包的工作服按两年一换的规定，这日恰好到期，他高高兴兴地准备换取一套新的。小包的师傅李长宝为了节约，劝阻小包暂不更换旧工作服，修修补补还可穿用，于是师徒之间发生矛盾。小包扔下旧工作服扬长而去，李师傅捡回工作服，戴上老花镜一针针、一线线为小包补好。事后小包深受感动，表示一定不辜负师傅的教诲，以节约为荣，接过艰苦朴素的传家宝，继续前进。

该曲目音乐设计注重与内容的协调，当唱到李师傅捡回工作服一针一线缝补衣服的时候，音乐转慢，唱腔舒缓，以情带声，声情并茂。

华容道　京韵大鼓传统曲目。短段。遥条辙。取材于罗贯中小说《三国演义》第五十回“诸葛亮智算华容，关云长义释曹操”。

叙赤壁鏖兵，火烧战船，曹操仓皇败逃。诸葛亮遣将分路堵截，却未差派关羽。关羽请战，诸葛亮命关羽领兵埋伏华容道擒拿曹操。曹操只率十八骑奔华容道而来，见关羽率兵扼守，一再哀恳放行。关羽念昔日情谊，遂放曹操逃走。

《华容道》是张筱轩擅演的曲目之一。张筱轩嗓音纯厚，口齿有力，演唱此曲目时“气息贯通，一气呵成”。民国二十七年(1938)百代公司曾将其演唱灌制成唱片。刘宝全演唱的该曲目片断，二十年代末也被高亭公司灌制成唱片。

多层饭店　相声曲目。对口。短段。作者马季。

1979年前后，中央广播说唱团曾一度将湖南省桃源县作为生活基地，马季每年都要去几次，边生活、边创作。在那里，马季熬了两个通宵写出了此曲目初稿，紧接着，冒雨去给县领导和社员们演出，广泛征求意见。反复修改后，于1979年夏季与唐杰忠首演于湖南长

沙，并在中央人民广播电台录音播放。住店原本是一件极普通的事，但在曲目中的这家饭店却事无巨细，件件填表，层层请示。此曲目采用荒诞、夸张的手法，怀着恨铁不成钢的热心肠，对不负责任的官僚主义者，及机构臃肿、人浮于事的现象进行了讽刺。结尾处是饭店经理汗流浃背跑到火车站通知即将返程的旅客："您四天以前申请吃汤面的报告，已经批下来了。"他那副狼狈相使观众捧腹大笑，但笑过之后一回味，他又是个可恼又可怜的好人。曲本收入 1980 年四川人民出版社出版的《马季相声选》。

买猴儿　相声曲目。对口。短段。1956 年天津何迟创作。作品着力塑造了一个工作和生活中马马虎虎、大大咧咧、嘻嘻哈哈的典型人物，人称"马大哈"。马大哈在干货公司工作，给采购员下达采购任务时，由于精神不集中，将采购单上应填的"猴牌肥皂"，误写成"猴"，致使采购员深入长白山地区动员捉猴，最后酿成群猴大闹干货公司的尴尬局面。作品以荒诞和夸张的手法，对工作中的渎职者及官僚主义者进行了尖锐的批评和讽刺。

在北京，中央广播说唱团刘宝瑞、郭全宝擅长演这一作品，并于 1956 年被中央人民广播电台录音播放。该作品选入 1958 年由作家出版社出版的《相声创作选集》。后曾有英译本被介绍到国外。

戏剧与方言　相声传统曲目。对口。短段。1951 年侯宝林去上海演出时，根据《人民日报》6 月份的一篇社论《正确地使用祖国的语言，为语言的纯洁和健康而斗争》的精神，将相声艺人张杰尧常演的《豫人撒尿》、《江苏二黄》、《上海二黄》等传统节目，赋予了新的内容，并认真学习了有关方言和宣传爱国卫生运动的一段越剧小演唱《天花传播快如飞》等，综合运用了相声的艺术手段，编写成《戏剧与方言》。通过诙谐幽默的说、逗，惟妙惟肖的仿学、绘声绘色的摹唱，表演了不同方言的语言特色，个别方言含义不同在生活中产生的误会，以及方言对地方戏曲、曲艺风格特色的影响，寓教于乐地阐明了推广普通话的重要意义。由于这一主题贯穿始终，整个节目和谐自然、情趣横生，脍炙人口。是侯宝林、郭启儒常演的保留曲目之一。

此曲目 1955 年被中央人民广播电台录音、播放，并由中国唱片社灌制成唱片发行全国。曲本收入 1980 年人民文学出版社出版的《侯宝林相声选》。

戏剧杂谈　相声传统曲目。对口。短段。创作于二十世纪三十年代初，由许多当时的艺人根据《戏迷杂学》在演出中加工丰富而成。



侯宝林（左）郭启儒表演《戏剧杂谈》

侯宝林于民国二十六年（1937）开始加工表

演此曲目，自称是学绪德贵的。侯宝林自幼学唱京剧，基本功很扎实，青年时代还演过话剧，所以他整理加工的《戏剧杂谈》，重点放在边讲述边模拟京剧和话剧的表演差异上。从舞台上布景道具、角色的哭笑到吃饭、喝酒、骑马、坐车等，都强调京剧表演是写意的，话剧表演是写实的，通过强烈的对比仿学而产生笑料。结尾处他自然潇洒地表演京剧老生的抖袖、正冠、捋髯、上步等优雅的身段，又表演京剧花旦的舞蹈动作，仿学得惟妙惟肖、评说得谐趣横生，使这一曲目成为他与郭启儒合说的相声代表作之一。曲本收入 1980 年由人民文学出版社出版的《侯宝林相声选》中。

好夫妻　单弦牌子曲曲目。短段。中东辙。1950 年沈彭年创作。

叙劳动英雄王德成为完成十万块夹板的任务，在工厂连续工作七个昼夜不回家，出色地干完了工作。回家后，王德成故意逗妻子李秀红，说自己整天在外面喝酒、赌钱。李秀红信以为真，怪丈夫不学好，便和王德成赌起气来。王德成见此情景，道出实情，李秀红转怒为喜，二人和好如初。曲词生动、流畅，生活气息浓郁。

该曲目 1950 年由单弦演员曹宝禄演唱，并由人民广播器材厂灌制成唱片。同年，曲词由宝文堂书店出版发行。

如此照相　相声曲目。对口。短段。中央广播说唱团姜昆、李文华创作、表演。



姜昆(左)、李文化表演《如此照相》

1978 年，在“实践是检验真理的唯一标准”的讨论热潮中，作者解放思想、冲破禁区，通过对“十年动乱”时期一次去照相馆照相所见所闻的具体描述，形象地讽刺了林彪、“四人帮”横行时期推行极左路线，到处背语录、呼“革命”口号、唱“革命”歌曲，搞现代迷信和形而上学的丑行，并运用层层剥皮的方法进行剖析，帮助人们认清林彪、“四人帮”极左路线的危害，积极地推动当时的思想解放运动，是粉碎“四人帮”后相声艺术脱颖而出的优秀节目之一。作品 1980 年获《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部主办的“全国优秀短篇曲艺作品评奖”一等奖，选入 1981 年由广播出版社出版的《姜昆李文华相声选》。中央电视台、中央人民广播电台于 1978 年分别录像、录音并播放。

红军过草原　岔曲曲目。短段。李广武于 1957 年创作。人辰辙。

作品描写了民国二十四年(1935)8 月中国工农红军北上抗日，穿过辽阔千里不见人

烟的昆仑草原的情景。叙指战员们面临极其恶劣的自然环境和物质条件，“跳泥坑踏草丛，泥水横飞溅满身”，“粮袋空空炒米尽，再吃皮带和草根”，但人人都有钢铁般的意志，满怀革命必胜的信心，克服了“万种艰难千般苦辛”，终于胜利到达陕北。

全篇曲词仅三十三句，用字精练，韵律讲究，对仗工整，如“碗磕榴弹阵阵紧，雨透征衣步步沉”，是新编岔曲中一篇佳作，一度广为传唱。

中央广播说唱团赵玉明、马增蕙擅长演唱这一曲目。

红花绿叶两相帮　单弦牌子曲曲目。短段。江洋辙。1950年王素稔创作。叙工人组长李青山工作积极，学习努力，但由于工作方法简单，挫伤了工人们的积极性，使工作无法开展。在领导和同志们的帮助下，李青山认识到自己的缺点，主动承认了错误，取得了大家的谅解。作品直接反映了现实生活，在社会上产生了积极的影响。大众文艺创作研究会、中国曲艺改进会筹备委员会将此曲词编入《新曲艺丛书》第十四辑出版，由新华书店发行。1950年曹宝禄首演。

红　岩　评书书目。长篇。李鑫荃根据罗广斌、杨益言所著同名小说改编。



李鑫荃演说《红岩》

该书讲述解放战争时期，我地下党重庆地委与行将灭亡的国民党反动派展开的一场艰苦卓绝的斗争故事，塑造了江姐、许云峰、双枪老太婆、华子良等英雄形象。其主要内容为：江姐奉命乘船赶赴川北，巧与特务周旋，化险为夷；城门外江姐目睹丈夫被敌杀害的后头悬城楼的惨景，强忍悲痛与华为直奔华蓥山；许云峰夜入秘密联络站沙坪坝书店，发现可疑之处，毅然作出撤站决定；甫志高叛变投敌，许云峰茶园被捕；成岗入狱，面对毒刑拷打，慨然挥笔写下《一个共产党员的自白》；许云峰赴宴斗敌酋，义正辞严戳穿敌人阴谋；渣滓洞展开绝食斗争，龙光华英勇献身；江姐被捕，双枪老太婆巧扮劫刑车；江姐宁死不屈，徐鹏飞心机枉费；庆祝辽沈、淮海两大战役胜利，众难友新年大联欢；白公馆成岗接受新考验，“诚实注射剂”宣告失败；高邦晋乔装入狱，难友们识破特务伎俩；华子良装疯骗敌人，待机而动与党取得联系；盼山城早日得解放，江雪琴与难友喜绣红旗；许云峰、江雪琴面对死亡放声大笑，凛然奔赴刑场；地下党领导越狱行动，华子良带领解放军前来接应。评书《红岩》主题鲜明、感人至深，其中“沙坪坝书店”、“江姐上船”、“江姐初上华蓥山”、“彭政委就义”、“甫志高叛变”、“许云峰赴宴”、“双枪老太婆劫刑车”、“华子良装疯”、“许云峰就义”等回目均可独立成篇单独演出。该书于1962年由宣武说唱团李鑫荃演出，并在中央人民广播电台播放。

红　梅　　相声曲目。对口。短段。许多于1973年创作。

作品热情赞颂了一位男女老少都称之为"二嫂子"的街道妇女——红梅，她热心为群众服务，主动替街坊们排忧解难，既管送信，又管接小孩儿，谁有了头疼脑热还能扎两针儿。其后她担任了义务代销员，邻里老弱病残不用出家门，就能买到所需的各种生活用品。楼群里的人们都把红梅当成了贴心人。

作者对来自生活的素材进行了巧妙的组织与剪裁，人物性格鲜明，在设计包袱儿时，曾得到马季、赵连甲的协助。"文化大革命"期间，这篇作品以积极的主题、高雅的意趣得到了广大观众的喜爱。

东城区文化馆业余演员郭兆年、张述今于1973年首演，北京市曲艺团殷培田、赵世忠于1974年复将这一作品搬上舞台，并由中央人民广播电台录音、播放。曲本发表于《北京文艺》1973年五期。

穷大奶奶逛万寿寺　　单弦牌子曲传统曲目。短段。又名《穷逛万寿寺》。小言前辙。曲词作于清同治、光绪年间，作者不详。其时旗籍子弟票友在编演牌子曲时，多有接触现实生活、反映自身处境日趋穷困没落之作，以《穷逛万寿寺》最具代表。

作品生动形象地刻画了穷大奶奶这一典型人物，通过穷大奶奶逛庙的具体过程，描述了她穷困潦倒的窘状："穿着带补丁的蓝布汗褟儿，麻了花的袜子，使劲一蹬差点儿两半儿"，"蝴蝶梦的鞋绽了半边儿"，逛到最后"但得有一个铜板儿，我何至于饿了老半天儿"，将没落而得过且过的穷大奶奶形象塑造得惟妙惟肖。

二十世纪三十年代末阿鉴如等时常在各广播电台演唱此曲目。

走马观碑　　西河大鼓传统曲目。短段。又名《岳王墓》。遥条辙。

曲词描写一个人骑马路过岳王墓，看见了石碑上刻着岳飞一生事绩的碑文，引起了对岳飞的敬仰和怀念，慨叹秦桧奸党私造假金牌，岳飞父子被调回朝，在风波亭惨遭杀害。同时赞颂岳飞的英名将万古流传。

该曲目设计唱腔时，使用了西河大鼓的各种曲调，有〔头板〕、〔紧五句〕、〔二板〕、〔蚍蜉上山〕、〔一马三涧〕等，初学西河大鼓的人一般都以此曲目作为练唱的基本教材。

中央广播说唱团马增芬演唱的此曲目，于1956年被中央人民广播电台录音播放。

劳动号子　　相声曲目。对口。短段。赵连甲写于1962年。

作品叙建筑工人日日有歌声：打夯的唱夯歌、硪工哼硪调、搬运工喊号子，起着组织劳动、娱心怡神的作用。过去，他们唱着"大绳慢慢地拉哎，夯锤轻轻地砸哎，地基打不好哎，大楼准得塌哎"，"当天和尚撞天钟哎，给他来个磨洋工哎"，用歌声团结在一起，与帝国主义斗，与监工狗腿子斗；新社会，他们唱的是"咱来打地基，越举夯越高，大楼随风长，万众心一条，祖国大建设，英雄看今朝"，用歌声振奋精神，快速、高质地建设着新生活。

曲本将各种劳动号子巧妙地组织在一起，运用对比的手法，形象地表现了工人阶级团

结一心、积极劳动的精神，歌颂了他们当家做主后高涨的劳动热情。语言清新、活泼，包袱儿组织得熨帖，唱词似信手拈来，不露饾饤堆砌之痕。

中国建筑文工团曲艺队张述今、何平于1962年首演；中央广播说唱团马季、于世猷也擅演此段。曲本收入1979年由河北人民出版社出版的《赵连甲曲艺选》。

花唱绕口令　经过整理的西河大鼓传统曲目。短段。花辙。

1954年中央广播说唱团马增芬将传统相声《十八愁绕口令》整理成西河大鼓曲词演唱。原相声中不同的绕口令共有十六段，整理时精选了其中七段活泼有趣的加工成西河大鼓曲词表演。1956年由中国唱片社灌制成唱片，发行全国。七段绕口令依次是：一、"六十六岁刘老六"，油求辙；二、"十道儿黑"，灰堆辙；三、"出前门往正南"，言前辙；四、"板凳宽扁担长"，江洋辙；五、"姐妹二人去逛灯"，中东辙；六、"高高山上小庙儿"，遥条辙；七、"闲来没事出城西"，一七辙。七段绕口令选用七种辙韵，这种唱词辙韵的结构称"花辙"，所以在标题上称"花唱"。绕口令原是说的，所以有一些下句的末一个字用仄声字押韵，而西河大鼓在规格上要求所有下句的末一个字都用平声字押韵，绕口令中有些儿化韵的词汇也很难上口。马增芬勇于突然旧格律，用数着唱、跳着唱、虚着唱、似说似唱等新方法来演唱，要求三弦伴奏像数板配乐似的快慢跳宕，节奏鲜明，临到结尾，越唱越快，戛然而止。然后转成两句〔二板〕："我一言唱不尽绕口令，唱得不好您多把意见提。"缓缓结束，听来既有趣又有回味。

李逵夺鱼　京韵大鼓传统曲目。短段。又名《闹江州》。言前辙。清末霍明亮编演。

故事取材于施耐庵小说《水浒传》第三十八回"及时雨会神行太保，黑旋风斗浪里白条"。写宋江发配江州，与戴宗同往酒楼饮酒，结识黑旋风李逵。为增菜肴，李逵到江边夺鱼，与张顺搏斗。李不识水性不敌张顺，幸宋江赶到解劝，李、张二人结成朋友。

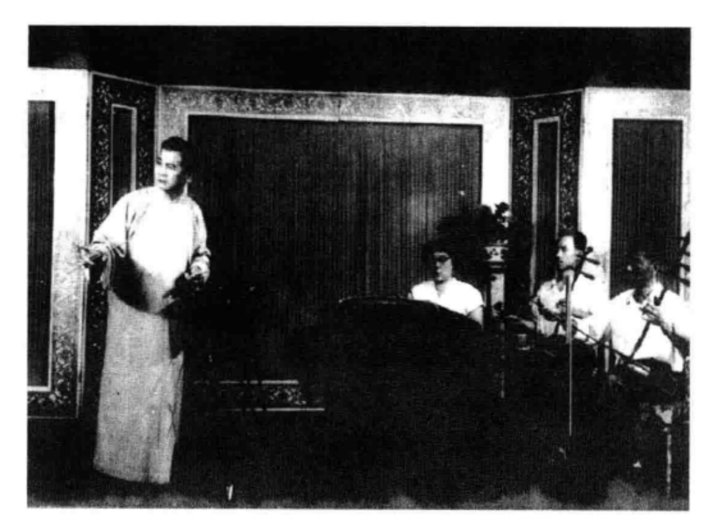
民国六年(1917)刘宝全曾将此曲目片断由高亭、蓓开两公司灌制成唱片。白凤鸣、良小楼、孙书筠也擅演此曲目。唱词收入1962年由北京出版社出版的《曲艺唱词选集》。

杜十娘　单弦牌子曲传统曲目。中篇。曾有多种唱本流传，现存荣剑尘本系二十世纪三十年代荣氏根据《今古奇观》中《杜十娘怒沉百宝箱》改编。共有五本，一、二本为江洋辙，三、四、五本为中东辙。1952年，荣剑尘又对一、二本进行了整理，并在中央人民广播电台录音、广播。

内容叙妓女杜十娘自赎自身随嫁书生李甲，乘船南归。中途至瓜州，因风雨停泊，杜十娘在船上弹唱时被盐商孙富偷觑。孙谋占十娘，饮酒时利诱李甲，李甲就将杜十娘卖给孙富。十娘得讯非常悲痛，当面斥责李甲、孙富后，怀抱存储她多年积蓄的百宝箱投江饮恨自尽。

此曲目描述杜十娘夜深人静自叹身世的凄惨时，选用了〔湖广调〕曲牌，人们称它"叹五更"，演唱时如泣如诉，委婉感人，为脍炙人口的唱段。是荣剑尘代表曲目之一。

杨八姐游春 北京琴书新编曲目。短段。人辰辙。关学曾于二十世纪六十年代初由二人转曲本移植而成。



关学曾演唱《杨八姐游春》

叙孟春三月，宋王去郊外打猎，遇见美貌的杨八姐也在骑马郊游。宋王想接她进宫当贵人，就派大臣刘文晋去传旨。机智的杨八姐不动声色，提出索要大批礼物，如"一两星星二两月，三两清风四两云"等等，皆是世间买不到的东西。杨八姐提出这些条件，实际上是表明自己不向权贵屈从的坚贞意志，使宋王无可奈何，只得作罢。

唱词通俗、生动，充满意趣。1962年北京市曲艺团关学曾首演，并灌制唱片。

杨家将 西河大鼓传统书目。长篇。是西河大鼓"三大将"（艺人称《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》为"三大将"）之一，也被称为西河大鼓的"看家书"，流传较广。

一般北京艺人所说《杨家将》，故事情节大都起自杨继业归宋，八虎闯幽州，至大破天门阵结束，又称《盗马金枪传》。也有的艺人加演《杨家将》的前传和续书，计有《火山王杨衮》（也称《杨家将前传》）、《金刀杨令公》、《杨宗保征西》、《三下南唐》（又名《呼杨合兵》）、《小五虎演义》、《小将杨金豹》（又名《杨家扫西》、《大闹金陵府》）、《杨士瀚扫北》（也称《杨家将后传》）、《杨再兴寻父》、《小将杨满堂》、《杨宗英下山》、《杨金花夺印》等十几部。这些书目包括了杨家历代英雄的故事，每一部书都可自立成章，单独说唱。

据《江湖丛谈》一书所记，民初之后，在天桥久占书场表演《杨家将》的有田玉福及王云起父子；二十世纪三十年代，马连登也在北京天桥说唱过《盗马金枪杨家将》。另据艺人所谈，民国二十六年(1937)之后，河北王艳芬、王艳茹姐妹等人在天桥表演过此书目。五十年代后，仍有蔡金波、刘田利等人在天桥等地书馆上演此书目。

西河大鼓书中描写的杨家世代英雄，前仆后继英勇抗击外族侵略的事迹，其中尤以佘赛花、穆桂英为代表的杨门女将，更是为广大妇女们所赞叹。因此，《杨家将》有着男女老少诸多的观众群，也是北京书场上座率比较高的一部西河大鼓大书。

连升三级 相声传统曲目。单口。短段。1955年曾由刘宝瑞口述，孙玉奎整理。

叙明代山东临清县大地主家的纨绔子张好古，目不识丁，轻信相士之言，倚仗富有资财，闯到北京赶考。由于偶然的遇合，考官误认为张好古是魏忠贤荐举的人，顺势逢迎，张

好古居然金榜题名。进入翰林院后，人们逐渐发现张好古胸无点墨，在魏忠贤做寿时，别人代张好古写的一副对联大骂魏忠贤，魏忠贤并没发现。及至魏忠贤伏诛，张好古反被皇帝认作忠臣，连升三级。作品巧妙地运用了误会手法，对封建皇帝和朝臣进行了辛辣的讽刺。

该曲目是刘宝瑞拿手节目之一，1959 年中央人民广播电台录音播放。同年，被移植为同名高甲戏。曲本选入 1983 年中国曲艺出版社出版的《刘宝瑞表演单口相声选》及 1981 年修订的《初中语文课本》第三册。

连环计　京韵大鼓传统曲目。短段。又名《貂蝉降香》。言前辙。为清末民初北京天桥落子馆中，常由女演员演唱的曲目之一。唱词故事源自罗贯中小说《三国演义》第八回"王司徒巧使连环计"。

内容叙东汉末年丞相董卓在朝中专权，他和勇武过人的义子吕布狼狈为奸。司徒王允为翦除他们，就和自己府里的歌姬貂蝉定计，认貂蝉为女，让她以美色周旋于董卓、吕布之间，施展连环计挑拨离间，促使他们自相残杀，最后借吕布之手将董卓刺死。

此曲目为中央广播说唱团孙书筠的代表曲目之一。1980 年由中央人民广播电台录音、播放。她在演唱上融会贯通了前辈的腔调，形成了抒情色彩浓郁的演唱风格。曲目中有一段王允在夜里漫步花园，发现貂蝉焚香感到诧异的心理描述，共十句，采用京剧的〔四平调〕演唱，孙书筠按照京韵大鼓以京字京韵行腔的规律，将京剧中湖广韵的唱法，演变成北京音韵的唱法。过去演唱完〔四平调〕后，伴奏员得停下来调弦，另起京韵大鼓的前奏再行演唱，破坏了整段曲目在音乐上的完整。二十世纪五十年代末期，孙书筠和弦师钟德海、陈少武等研究后，改成了中间不再停顿，伴奏乐器直接用前面的"**1**"变成后面的"$\dot{\mathbf{5}}$"，自然而然由 G 调转到 D 调，使〔四平调〕的唱腔融化在京韵大鼓之中，增加了艺术表现力，也保证了说唱故事的完整与和谐。

找堂会　相声传统曲目。对口。短段。又名《豆腐堂会》。清宣统三年(1911)后张德泉与李德钖最擅长说演此曲目，故张德泉有"豆腐张"之美誉。

从清代末年到二十世纪四十年代末，一些相声艺人经常到官宦富贾家里为喜庆之事做堂会演出，当时叫"走堂会"。主人家除付演出费外，还供应吃喝、给赏钱。如果饭菜的质量高就可以少收一些演出费。所以班社里管事的，每逢有人来邀请走堂会时，既要问给多少演出费，也要问本家供应的饭食，是"炒菜面"、"八大碗"，还是"海参席"，以便决定应与不应。邀请人一般都夸大其词，管事的也从中舞弊，使艺人们经常上当受骗。这段相声就是根据艺人们最熟悉的这种生活素材创作的，集中讽刺了旧社会从中牟利的掮客(当时称"邀角的")。艺人们既憎恶他们又离不开他们，结果把他们编演在相声里，活灵活现地进行揭露。内容为：逗哏的甲用"倒口"(使用冀南深泽一带方言)模拟一个"邀角的"；捧哏的乙以演员的身份出现，代表班社里管事的。说表的话题是请堂会的主人家给演员准备的是什么饭食。甲明知主人家准备的是质量最次的豆腐席，但担心讲明实情艺人们不去，便顺嘴胡诌把一些用豆腐做的菜，伪称是海鲜、美味，但最后还是以自己失口，露出豆腐席的本来

面目而告终。结尾处渲染“邀角的”凭三寸不烂之舌，诡称席面上菜肴精致丰富，通过一大段夸张的“小贯口”来表现，语言上很有特色。

中央广播说唱团刘宝瑞最擅长表演甲，1956年他亲授给马季，并亲自给马季捧哏，他们的演出录音中央人民广播电台经常播出。

找舅舅　相声曲目。对口。短段。马季创作于1959年。

作品以甲自述的方式，讲了他去包头找舅舅的经过。路上，他带了风镜、风衣、手电筒、指南针、大水壶、小水碗，还有一口袋菜包子，因为他舅舅信里写得明白：包头风沙大、全市共七盏路灯、就一条自来水管，一年四季吃不上青菜。谁知，到了包头发现截然相反，这里竟是一座新兴的工业城市。为找舅舅他来到了包钢，耳闻目睹的是一派繁荣的建设景象。最后，费尽周折终于与舅舅见了面，这位昔日的马掌工厂的工人已经当上了工程师。他拿出舅舅的信询问，才看清这是民国三十六年写的。

作品构思奇巧，利用一封信制造悬念和对比，生动、形象地反映了包头这一西北边塞城市翻天覆地的变化，热情讴歌了新中国巨大的建设成就。作者曾深入包钢体验生活，为此，其语言清新，充满激情，包袱儿不落俗套，整个作品洋溢着浓厚的时代气息。

中央广播说唱团马季、唐杰忠于1959年首演。中央人民广播电台录音并向全国播放，曲本选入1980年由四川人民出版社出版的《马季相声选》。

别紫鹃　整理改编的梅花大鼓传统曲目。短段。江洋辙。1953年白凤岩根据韩小窗的子弟书词《露泪缘》第九回“诀婢”改编，并设计唱腔。内容出自《红楼梦》故事。叙林黛玉在生命垂危时，和丫鬟紫鹃伤心诀别互相抚慰的凄惨情景。改编的曲词将原词的怀来辙变成江洋辙，在描绘人物上，使紫鹃这一人物充满了人情味，整段唱词通俗易懂，音乐唱腔着力抒情。

中央广播说唱团赵玉明、龙洁萍以对唱形式演唱，白凤岩、钟德海、陈少武、钟少亭担任伴奏。中央人民广播电台于1953年录音并播放。

我的弟弟　数来宝曲目。短段。刘学智、牛群1979年创作。曲词以轻松、活泼的笔调，塑造了一位对越自卫还击战中锻炼成长的解放军小战士的感人形象。透过他在战斗中的几次具体行动，真实而清晰地展现出小英雄的成长过程。第一次，“战斗一打响”，他就“紧紧跟着老班长”。事后他批评了自己这种恐惧心理，下定改正的决心。第二次，与敌人拼搏，班长将敌人按倒在地，叫他快用刺刀捅，他却“来了个立正腿一绷：‘报告班长往哪捅？’”暴露出缺少战斗经验的弱点。但是在和敌人单独遭遇的另一次战斗中，他却急中生智，抓了一个俘虏。最后，他“从恐惧，到无畏”，不顾个人生死，把敌人暗堡炸掉，为整个战斗胜利立了头功。作品对人物性格的塑造准确、适度，曲词运用了故事性结构的写法，但却不是“角色”的“自述”，而是演员甲叙述他弟弟的“旁述”。叙述中他对弟弟似乎带有贬意的一些介绍、评议，也为人物形象的塑造增添了色彩。

曲本发表于《曲艺》1979年九期。由中国人民解放军北京军区战友文工团曲艺队赵建

国、刘学智首演，中央人民广播电台录音并播放。后赵建国、张文甫以此曲目参加了1982年全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出，获一等奖。

我游春　整理改编的单弦牌子曲传统曲目。短段。小人辰辙。二十世纪三十年代荣剑尘曾根据《今古奇观》中《庄子休鼓盆成大道》改编成单弦《蝴蝶梦》，其中的头本又名《庄子游春》，成为拿手节目之一。1953年他重新进行整理，删除了原作中迷信、消极的内容，改编成以第一人称描述春天田野村头景色，及人们欢快劳动情景的《我游春》。曲目在曲牌运用上，通过一连串儿化韵的嵌句，充分发挥了〔南城调〕中各种不同俏腔的特色，绘声绘色地描述了充满诗情画意的大春景。

此曲目中央人民广播电台于1954年录音并播放。

邱少云　西河大鼓曲目。短段。曲词作者王明希。中东辙。1955年由中央广播说唱团马增芬设计唱腔并演唱，同年由中央人民广播电台录音播放。

唱段赞颂了中国人民志愿军战士邱少云的英雄事迹：1952年10月11日夜晚，在朝鲜前线阵地上，潜伏着志愿军的一支队伍。突然，战士邱少云身上用于伪装的野草被燃着了，生命处于危急之中。为了配合主力进攻，完成潜伏任务，邱少云以超人的毅力忍着剧烈的灼痛，纹丝不动，直到壮烈牺牲。

马增芬满含感情演唱了这个故事，并在艺术处理上进行了新的探索。在唱段开头，舍弃开板就唱的常规，用配乐朗诵的形式念出“是那和平的风，吹得地动天惊”等饱含深情的诗句，造成一种特定的感情氛围，然后再进入叙事。故事结尾处，不用通常的〔快板〕，而是根据唱词的特点，改用〔二板〕的抒情唱调〔双高〕，突破了传统西河唱腔的结构模式。

君臣斗　相声传统曲目。单口。中篇。

内容叙清代乾隆年间，汉官中堂、文华殿大学士刘墉，与皇帝的宠臣、满官中堂和珅作斗争的故事。作品中根据民间传说塑造的刘墉，是一个敢于嘲讽皇帝、戏耍亲王的典型人物，通过刘墉的机敏勇敢，曲折地反映出劳动群众对封建统治阶层的蔑视。其中片断《赤背下楼》（又名《君臣斗智》）经常独立演出，叙刘墉陪伴弘历逛北海御苑时，弘历屡出难题难为刘墉，刘墉都机智巧妙地给出圆满的答案，使弘历不得不连连赐赏他，从手上戴的扳指儿，到身上穿的马褂、夹袍、小褂，都脱了下来赏给刘墉，最后只好赤背下楼，完全失去了“万岁爷”的尊严。清末以降，擅说此曲目的有李德钖、张寿臣、刘宝瑞等。

其中刘宝瑞《君臣斗智》口述本收入1983年由中国曲艺出版社出版的《刘宝瑞表演单口相声选》。中央人民广播电台存有该节目录音。

张良纳履　北京琴书新编曲目。短段。一七辙。1962年关学曾据评书《西汉》故事改编。

叙家住荆州、原是韩国宰相后代的张良，为报灭国之仇，派人在博浪沙行刺秦始皇未果，只好来到江苏下邳住在项伯家里。一日雨过天晴后出西门，在圯桥碰见一位七八十岁的老人，让张良把掉在泥里的鞋捡回来替他穿上，一连三次，张良都耐心地按老人的吩咐

去做了，老人很高兴，邀他几天后在桥北柳树下相见。前后十几天张良连去了三次，才见到老人。原来老人名叫黄石公，他发现张良机智聪明，能忍能容，就将所写的《三略》一书赠送给张良，并告诉张良："你将此书精华读透，再好自为之，定能辅佐贤君，成其大业。"张良按他的话做了，后来辅佐刘邦，亡秦灭楚，封为留侯。

北京市曲艺团关学曾于1962年首演，此曲目于1963年经中央人民广播电台录音并播放。

改　行　相声传统曲目。对口。短段。又名《八大改行》。原由清末钟子良创作。

叙咸丰皇帝驾崩后，"国丧"百日，禁止诸般彩扮及动响器之演唱。一些贫苦的戏曲、曲艺艺人，被迫改行做小买卖谋生，由于不熟悉经营之道，闹出种种笑话。作品列举了八位艺人，即：唱花脸的卖馄饨、卖西瓜；唱老生的卖馒头，卖硬面饽饽，卖豆汁；唱武生的卖包子，拉人力车；唱青衣的卖晚香玉；唱老旦的卖青菜；唱大鼓的卖粳米粥；唱莲花落的卖切糕；唱梆子老生的卖酸梅汤等。表演这个曲目时，艺人们常将所说人物说成当时观众所熟悉的艺人姓名，如三十年代初仿学的是老旦龚云甫、花脸金少山等，四十年代则改成了学老旦李多奎、花脸侯喜瑞等。二十世纪五十年代，侯宝林整理的演出本，删除了一些脱离生活实际，单纯逗笑、趣味不高的内容；突出揭示了封建统治者残酷压迫艺人这一主题，提高了曲目的思想性，成为侯宝林、郭启儒合说的代表性曲目。中央人民广播电台于1956年录音播放。曲本选入1980年人民文学出版社出版的《侯宝林相声选》。另有张杰尧与绪德贵、陈子贞与广阔泉、孙宝才与王文禄等擅长说演这一节目。

妓女告状　铁片大鼓传统曲目。短段。怀来辙。清末民初，北京杂耍园子中常演一些反映妓女生活的曲目，其中以《妓女告状》最为流行。作品叙一个妓女的亡魂，在阎王爷面前告状，哭诉自己一生悲惨的遭遇。幼年，她被卖给妓院领家学习弹唱，十六岁开始接客混事，因不甘屈辱常常被打得皮开肉绽，积忧成疾，小小年纪就被摧残夭折。尸体扔在荒郊喂了野狗、乌鸦，生前相识的客人，竟个个残酷无情，谁也不来理睬。她恳请阎王爷将自己来生托生成牛马犬，只是别再让她做女人。二十世纪三十年代初，王凤友演唱的其中片断被胜利公司灌制成唱片。郭筱霞、宋大红、赵玉明等都曾演唱过此曲目。

妙语惊人　相声曲目。对口。短段。1957年吴辉创作。

曲目讽刺了一种说话不按中国语言表达习惯，一味摹仿翻译小说的书面语言，追求时髦，乱加修饰语的现象。内容叙"我们老二"看外国小说入了迷，说话做事皆是一套外国味儿，由此，气走了串门儿的王大婶，气得他母亲一个劲儿冒火。女朋友让他给买一双式样新颖的皮鞋，他写了一封信叠床架屋地一通解释，结果适得其反，对方因他"不会说人话"而告吹。

该曲目多从主人公冗长而言过其实的语言表白中抖响包袱儿，辛辣地讽刺了一切盲目照搬外国的社会现象。

中央广播说唱团马季、郭全宝于1957年首演。

单刀会　京韵大鼓传统曲目。短段。又名《单刀赴会》。言前辙。晚清“怯大鼓”艺人霍明亮编词、演唱。霍传给刘宝全，刘又传给白凤鸣。曲词根据罗贯中小说《三国演义》第六十六回“关云长单刀赴会”的内容改编。

叙三国时刘备久借东吴的荆州不还，东吴鲁肃定下一计，表面上请蜀将关羽去陆口寨外临江亭赴宴，实际想在宴席上以胁迫手段索还荆州，并埋伏下刀斧手拟杀关羽。关识破诡计，携周仓前往，当谈判决裂时抓住鲁肃不放，东吴伏兵恐鲁肃受伤害，只好眼睁睁地看着关羽回船乘风归去。

曲词中有一处描述关羽观看浩渺的江景时，回忆二十年前赤壁鏖兵的情景，不胜感慨的唱段，演员演唱时用节奏较快的排比句轻声唱出：“碧靛靛的青天红扑扑的日，巍耸耸的高山叠翠翠的峦。光闪闪的波涛层叠叠的浪，白朗朗的汪洋上下翻……”接着模拟关羽缅怀当年“年少周郎今何在？惯战的吕温侯而今在哪边？现如今江中水流的不是水，恰好似当年英雄的血一般。”为京韵大鼓的名唱段。中华人民共和国成立后，有中央广播说唱团白凤鸣的演唱1953年被中央人民广播电台录音、播放。

单枪赴会　单弦牌子曲曲目。短段。中东辙。又名《单枪斗群魔》。1962年张剑平根据方志敏烈士的一段革命斗争事迹编写。

叙的是民国十六年(1927)国民党叛变革命后，方志敏在江西弋阳领导横峰起义，开展了土地革命。湖塘村的大地主姚胖子成立了团防局，他假意请方志敏到他家参加宴会，暗地里勾结靖卫团，埋伏下杀手，企图谋害方志敏。方志敏识破敌人的诡计，当机立断拽住姚胖子，用枪顶住他脊背。姚胖子只好下令撤走埋伏的士兵，并且交出了田契和债约。

该曲目1962年中央广播说唱团赵玉明的演唱被中央人民广播电台录音播放。



赵玉明演唱《单枪赴会》

空城计　相声传统曲目。对口。短段。又名《站门儿》。

二十世纪三十年代初，有张杰尧及天桥市场擅演滑稽二簧的白宝山(艺名云里飞)常演出此节目。二十世纪三十年代中期，侯宝林学演后，不断整理加工，成为其代表节目之一。内容叙的是：舞台上演出京剧《空城计》时，临时拉来扮演龙套的演员，匆忙上台，站错位置，闹了笑话。这件事源于清道光二十五年(1845)前后北京春台班著名老生余三胜的一段轶闻。王梦生在《梨园佳话》中载：“一日，三胜扮演皇帝，引率四内侍登场，左右应各二人对立，适此时左三右一，三胜以目暗示，冀其改也。讵意始终不悟，无可如何。于是彼唱终

之后续唱‘这壁一个那壁三，还须孤王把他搬’两句而收场。观客、后台相率大笑。”戏曲作家陈墨香在小说《梨园外史》中也写过这则轶闻：“那日余三胜四个手下，三个站在一边，余三胜走上去，把那站错的顺手拉过来，当场抓词，唱的是：‘老夫出兵运不佳，一边一个一边仨，挤眉努嘴全不懂，还得老夫用手拉。’惹得台下人人大笑。”

曲本收入1980年人民文学出版社出版的《侯宝林相声选》，中央人民广播电台存有侯宝林、郭启儒的实况录音。绪德贵与高德亮也擅演这一曲目。

宝玉娶亲　奉调大鼓曲目。短段。1962年王昆仑整理改编。遥条辙。内容取材于《红楼梦》第九十六回、九十七回中王熙凤设谋、贾宝玉娶亲故事。叙贾母听信算命人的话，不顾宝玉、黛玉意笃情深，选下“金命”的宝钗为孙子冲喜完婚。为防宝玉闹事，凤姐儿设下了“掉包儿计”。宝玉满心以为迎娶的是林妹妹，不料，在行完大礼揭去盖头之后才发现上了当。



魏喜奎演唱《宝玉娶亲》

曲词除去起首叙述事情起因的十余句唱词和结尾两句外，其余系借用韩小窗所写子弟书《露泪缘》第八回“婚诧”词。整理时在原词基础上删削调整，个别句子略作改写。唱段以婚变为重点，意在通过宝玉婚礼上由喜而嗔，继而由怒转悲的复杂心理变化过程，表现宝、黛之间矢志不移的一片真情。贾宝玉等花轿时，他是“面庞儿红润精神儿爽，笑语儿香甜意性儿豪”，见到披着盖头的新人时，倾吐出压抑不住的怜惜；发现不是心上人时，一变为怒不可遏，“浑身发抖汗似雨浇”；最后，终于撕心裂肺一般发泄出内心的悲愤，“我病为她她病为我，我们二人性命难逃在今朝。倒不如你们也把我送到潇湘馆，到将来一双枯骨同葬荒郊！”层次分明，笔触细腻，为奉调大鼓的保留节目，久唱不衰。

1962年北京市曲艺团魏喜奎首演，唱腔设计为魏喜奎和韩德福。

夜行记　相声曲目。对口。短段。郎德沣、陈文海、蒋清奎、贾鸿彬、侯伯照、李培基等1955年创作，郭荣启、侯宝林整理。

作品讽刺了一个不拘小节、不遵守交通规则的人：他骑的自行车上闸、铃等安全设备不合格，骑车时尾随并且手扶机动车辆，乱闯红灯，碰撞了老年人不表示歉意反自以为得意。最后，由于飞车乱窜，掉进地沟而自食恶果。

相声《夜行记》以新内容和新面貌出现于曲坛，作品人物形象生动，情节紧凑、包袱儿较多。为中华人民共和国成立初新创作的优秀相声作品之一。侯宝林、郭启儒表演，1956

年被中央人民广播电台录音播放，并由中国唱片社灌制成唱片发行。曲本于1956年获中国曲艺研究会主办的“优秀曲艺作品评奖”二等奖，并被收入1958年作家出版社出版的《相声创作选集》。

诗、歌与爱情 相声曲目。对口。短段。中央广播说唱团姜昆、李文华1979年创作并表演。同年中央人民广播电台录音并播放。

曲目通过对我国古今诗词、歌曲的仿学和讲解，说明了爱情题材在我国文学艺术创作中的地位及爱情与生活的密切关系，强调青年人要热爱祖国，要培养高尚的情操和崇高的理想。整个段子格调清新，像一篇优美的抒情诗话。曲本获《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部于1980年主办的“全国优秀短篇曲艺作品评奖”二等奖，并收入1981年广播出版社出版的《姜昆李文华相声选》。

武松传 经过整理的山东快书传统曲目。长篇。为山东快书最早的曲目，主要塑造了武松嫉恶如仇、见义勇为、除暴安良的英雄形象。根据高元钧演唱本，全书由《东岳庙》、《景阳岗》、《阳谷县》、《十字坡》、《石家庄》、《闹当铺》、《孟州堂》、《安平寨》、《闹南监》、《快活林》、《调虎计》、《飞云浦》、《鸳鸯楼》、《张家店》、《蜈蚣岭》、《白虎庄》、《二龙山》等若干中篇联缀而成。故事情节紧张，人物形象鲜明，语言通俗明快，充满着浓郁的生活情趣和乡土气息。



刘学智演唱《武松传》

《武松传》内容除本自小说《水浒》外，有一部分故事取材于宋末元初以来的民间传说。长期以来没有文字记载，靠着艺人口传心授、世代相传。此书在传唱过程中，艺人们根据个人的生活经历和审美情趣，对唱词不断进行增补和删节，使唱本日趋完善，风格各异。

1957年，中国曲艺研究会根据高元钧、宋宗科、刘铜武口述整理，并由作家出版社出版了山东快书《武松传》。全书分十二个回目，约二十余万字。

武松打虎 (1)单弦牌子曲新编曲目。短段。1954年荣剑尘根据施耐庵的小说《水浒传》第二十三回“景阳岗武松打虎”编写。中东辙。

叙北宋时山东阳谷县的英雄武松，酒后深夜路过清河县的景阳岗，赤手空拳打死白额猛虎，为民除了害。

荣剑尘的演唱1955年被中央人民广播电台录音并播放。为了表现武松与猛虎搏斗的惊险情景，荣在说中带唱的曲牌〔靠山调〕中，嵌入了三字垛句，如“说时迟、快如风，蹿过来，奔武松。忙躲闪，身体灵，没扑着，唬一声。”并将此曲牌起名〔靠山调加拨浪鼓〕。

（2）相声曲目。对口。短段。廉春明于1985年创作。


李金斗（左）、陈涌泉表演《武松打虎》

作品采用学演京剧《武松打虎》的形式，以歪学歪唱的手法，借古讽今，揭露了现实生活中的一些丑恶现象。如说武松到酒店喝酒，酒保强调好酒要搭菜，酒碗先付押金；武松欲上山打虎，酒保劝他见虎绕着走，多一事不如少一事；武松将老虎打死后，众猎户纷纷指责他砸了他们的饭碗，断了每月的包银；县令也因指靠老虎年年向上面领取救济，判武松无功有罪。

作品较好地借鉴了传统相声的表现手法，于歪学戏曲的旧形式中注入了新的生活内容，形似荒诞，实讽时弊。语言夸张，包袱儿火爆，谑而不虐。

北京市曲艺团李金斗、陈涌泉于1985年首演。曲本发表于《曲艺》1985年九期。

青年英雄潘天炎　单弦牌子曲曲目。短段。言前辙。1953年梅门造、杜澎创作。梅门造演唱。

作品写抗美援朝战场上，中国人民志愿军某部二营六连战士、青年团员潘天炎，于战斗中击退了敌人的九次冲锋，立了两次大功的英雄事迹。曲目结尾部分使用的曲牌是〔流水板〕，用一连串铿锵有力的四字垛句，生动真实地反映了前沿的战斗场面。

此曲目曾广为流传，北京有魏喜奎、马增蕙等演唱过此曲目。

青海好　数来宝曲目。短段。1959年刘学智、徐乾学、刘洪滨创作。

曲词以充沛的激情、生动的笔触，赞美了青海的美丽、富饶及中华人民共和国成立后所发生的巨大变化；同时，对旧日青海地方势力的反动、腐朽作了深刻的揭露。通过新旧对比，鼓舞人们坚持社会主义道路，以创造性的劳动建设美好的新生活。作品不是以旁观者的态度来作客观描述，而是将实际生活的真切感受倾注到文字中，并在创作中对数来宝的旧有形式进行了改造，确立了一种"多段叙事体"的模式，拓展了数来宝表现现实生活的道路。同时运用"六、七单尾对韵句"的句式，完善了本曲种的格律，又于一个段子中囊括十三道大辙，增强了语言的音韵美。

该曲目由中国人民解放军总政治部文工团曲艺杂技队刘学智、徐乾学于1959年首演。曲本发表于《曲艺》1959年四期。

林海雪原　评书书目。长篇。根据曲波同名小说改编。

书叙民国三十五年（1946），东北根据地开始实行土地改革，发动群众支援解放战争。一部分被击溃的国民党军队残部，逃进深山老林，与当地惯匪和地主恶霸相勾结，组成土

匪武装，出没无常，对当地人民疯狂地烧杀抢掠。以少剑波为首的小分队，奉命进入深山老林，巧布神兵，英勇战斗，彻底消灭了土匪武装。该书故事情节惊险紧张，人物具有传奇性，“杨子荣智识小炉匠”、“刘勋苍猛擒刁占一”、“小分队奇袭老狼窝”、“少剑波智审一撮毛”、“杨子荣打虎上山”、“威虎厅盛布酒肉兵”、“杨子荣舌战小炉匠”、“小分队驾临百鸡宴”等带有传奇色彩的故事，在书馆演出很受欢迎。

1959 年，北京青年曲艺队陶湘九、宣武说唱团朱祯富分别改编演出了《林海雪原》。其后，有不少评书演员学演此书。

英雄小八路　相声曲目。对口。短段。马季、赵世忠创作于 1958 年。

作品取材于位于福建前线的厦门何厝乡第四中心小学的八位少年英雄支援前线、打击敌人的模范事迹。叙八个小学生在学校迁到后方之际主动留了下来，冒着枪林弹雨，成了“缝缝连连、洗洗涮涮、站岗放哨、擦擦炮弹、修筑工事、挑水送饭、送茶点烟、安电话线”的“什锦战士”，有力地支援了前线的抗敌斗争。因此，解放军送给了他们一个光荣称号——英雄小八路。

1958 年 10 月，作者曾作为慰问团的成员赴福建前线演出，作品即草成于实地采访中。大量的“包袱儿”来源于现实生活，尤其火爆、新颖。整个作品围绕着解放军战士出于关心爱护的百般劝阻与小英雄主动参战机智勇敢的百般努力这一矛盾冲突，引发诸多妙趣，成功地塑造出了一批栩栩如生的少年英雄形象。

中央广播说唱团马季与北京市曲艺团赵世忠于 1958 年首演，中央人民广播电台曾录音播放。曲本收入 1980 年四川人民出版社出版的《马季相声选》。

卖布头　相声传统曲目。对口。短段。民初艺人口头创作。



王世臣(左)、赵玉贵表演《卖布头》

叙旧社会的商业市场及个体小商贩，在介绍所销售的商品时，自卖自夸，高声叫卖，以招揽顾客的情景。一开始以仿学北京具有特殊风味的卖糖葫芦、闻香果、牛筋儿豌豆的叫卖声作为铺垫，接着，摹拟各种卖布头生意的套话及弄虚作假极尽夸张和弄巧成拙，最后把贱卖变成了白送而收底。展示了旧中国市场生活生动风趣的一个侧面。作品变化多姿，韵律和谐，层次分明。擅长演出此曲目的演员多根据个人的条件有所发挥，以致风格迥异、各有特色。戴少甫与于俊波、侯宝林与郭启儒、王世臣与赵玉贵等均擅说这一曲目。

中央人民广播电台存有六十年代初侯宝林与郭启儒、马季与郭全宝表演的《卖布头》

录音。曲本收入 1981 年上海文艺出版社出版的《传统相声集》。

画　像　　相声曲目。对口。短段。马季于 1963 年创作。为马季编演的歌颂型相声的代表作之一。

叙某画家下农村为全国农业劳动模范张富贵画像。但由于张一心扑在生产上，难有余暇端坐，故使画像几次中断。借画像难成歌颂了这一先进人物的感人事迹。

1964 年初，中央广播说唱团马季、于世猷去中南海为毛泽东主席演出了这一作品，毛泽东指出："还是下去的好！"给予其创作以肯定。此曲目于 1964 年被中央人民广播电台录音播放。曲本收入 1980 年由四川人民出版社出版的《马季相声选》。

奇袭白虎团　　快板书曲目。短段。言前辙。

1972 年梁厚民根据山东省京剧团同名京剧剧本改编。叙抗美援朝战争中，志愿军英雄排长严伟才，率领六位战士组成尖刀班，趁夜深入敌人营地，穿雷区，过哨卡，在朝鲜群众的帮助下，直插敌军后方，捣毁了白虎团团部，配合主力部队，里应外合全歼敌人。

北京市曲艺团梁厚民于 1972 年首演。同年，该曲目参加国庆演出，曾产生广泛影响。梁厚民的表演勇于创新，运用了朗诵手法；形体表演也加入了戏曲动作，如"望月儿"、"旋子"、"方步"等；同时还选用了"射雁儿"、"穿掌蹦子"等舞蹈技巧，由于与人物、情节紧密关联，且恰到好处，收到了较好的艺术效果。



梁厚民演唱《奇袭白虎团》

到底怨谁　　相声曲目。对口。短段。1981 年李祯国、赵福玉、崔喜跃、牛群创作。

作品用第一人称叙一个刚入伍的新战士，来到部队以后想立刻成为一名英雄，但平时又不能严格要求自己，总以客观原因为自己开脱责任。文化水平低，怨赶上了"文化大革命"；进步不大，怨领导不喜欢自己，乃至怨爹不是大干部，妈把自己生得不是时候，碰不上当英雄的机会，最后通过种种事实受到了教育端正了思想。作品对部队一些战士当中存在的问题，采取了善意讽刺的态度。

中国人民解放军北京军区战友文工团曲艺队牛群、赵福玉在 1982 年 3 月中华人民共和国文化部主办的全国曲艺优秀节目观摩演出（南方片）中，以此曲目的表演获一等奖。曲本发表于《解放军文艺》1981 年一期。

呼家将　　西河大鼓传统书目。长篇。又名《肉丘坟》、《金鞭记》。

书叙宋朝仁宗年间，开国元勋呼延赞之子呼延丕显（或作呼延必显）遭西宫娘娘庞妃之父庞文陷害，全家族三百余口被满门抄斩。呼延丕显之子呼延守用和呼延守信当时不在

府中，幸免于难。后闻讯连夜出逃，各奔生路。呼延守用逃往河南，在大王庄招亲，生子呼延庆。呼延庆得知家仇国恨，立志长大报仇雪恨。后随王敖老祖习文学武，练就一身高超武艺，冒死至肉丘坟祭亡灵，三次大闹东京汴梁。庞文一伙卖国奸贼与外来势力相勾结，仗恃皇亲欺上压下，激起广大臣民不满。呼延庆率其子呼延平、呼延明等群起反抗，在包丞相、寇准及杨家将的鼎力相助之下，终于铲除了奸佞，为呼延家族报了冤仇。

北京的西河大鼓艺人大多数都说唱这部书。清末民初，王云起父子、田玉福等在天桥说唱过《呼家将》。二十世纪三十年代以后，姜林贵、姜风和、蔡金波、蔡连贵、刘田利等艺人均以《呼家将》为经常上演的书目。

昆虫贺喜　单弦牌子曲传统曲目。中篇。花辙。又名《大虫名》。清末民初德寿山改编。

曲词用拟人手法，叙屎壳螂成家，娶了扑灯蛾作新娘，螳螂、喇喇蛄、蛐蛐儿、金钟儿、蜜蜂、花牛儿等诸多昆虫前来贺喜。聚会时昆虫们彼此互相歧视，争吵叫骂以至冲突起来，有的昆虫出来调停，但仍难解难分，最后终于发展到双方对垒交锋、开兵布阵打了起来。

原曲目是一个仅能唱二十分钟的书帽，后经德寿山改编，成为一段可唱三个小时的中篇。从表面上看，作品集中介绍了各种昆虫的形貌、叫声、习性、爱好，似一篇游戏文章；实际上，改编者旨在借昆虫的对话和行为来暴露当时反动军阀的野蛮、专横等丑态，运用辛辣、尖刻的语言和谐音、暗喻等手法，表达了对当时军阀混战及其腐朽统治的强烈不满。如："大个麻豆（苍蝇）先报区"，将伪警区暗骂为"蛆"；"铁甲将军是中路督战的总指挥儿"，将军阀比作一只屎壳螂；"绿豆蝇，天狗蝇，两蝇亲兵负责任，喝，他们立时刻就利用职权勒索敲诈乱抓人儿。钱串子是奉命就地筹军饷，这下子给苛捐杂税开了门儿"，将矛头直指横征暴敛的反动政府。在某种程度上表达了人民的意愿，充满着一种斗争精神。德寿山亦因此受到反动军阀的打击和迫害。

该曲目的曲词创造性地运用小中东儿、小江阳儿、小遥条儿、小由求儿、小姑苏儿五道新儿化韵，分别为金钟儿、螳螂儿、花瓢儿、花牛儿、蝙蝠儿写了五段唱词，为运用这五道小辙编写唱词开了先河。为德寿山演唱的单弦牌子曲的代表性曲目之一。

明英烈　评书传统书目。长篇。《明英烈》原书又名《英烈传》、《皇明英烈传》、《云合奇踪》等，有明万历本、崇祯本，著者未详。一说为武定侯郭勋为褒其先祖郭英武功而作，待考。据沈德符《万历野获编》所论，明中叶正德年间（1506—1521）宫内即有演《英烈传》平话者。

清末民初，北京说《明英烈》一书的艺人很多，技艺最佳者，首推田岚云。田岚云出身官吏，精于武术，说书时刀枪架使得最好，说到交战场面，一招一式，十分精彩。

田岚云所说《明英烈》的故事梗概为：元朝末年，顺帝无道，义军蜂起。丞相脱脱设摆武科场，欲用地雷火炮置天下英雄于死地。朱元璋、常遇春、胡大海等大闹武科场，杀出重围。

后朱元璋一路行乞，投奔滁州母舅郭光卿，经商为业。赴荆襄贩乌梅时，值瘟疫流行，乃舍梅汤救灾民，并与因家遭火焚逃难至襄阳的马家庄小姐马赛花成婚。两湖总裁陈也先设庙会害朱，值胡大海、郭英到来迎战元兵。朱元璋被襄阳王军围困，各路英雄到此，张玉计破襄阳城，杀死襄阳王。众将拥立朱元璋为西吴王，佐滁阳王郭光卿起义。后陈也先擒郭光卿，又被李文忠劫法场救出。红巾教主刘福通遣将乘乱取滁州。朱元璋派兵救应，大破红巾。朱元璋三请徐达，被元军围于永丰乡，众英雄奋力杀退敌兵。徐达出山后，受命为元帅，兵定滁州。脱脱发官军攻城，两军经过反复较量，脱脱大败。元帝听萨墩谗言，将脱脱赐死。刘福通请朱元璋至乱石山赴兴隆会，想以火焚百凉楼加害。危难间，常遇春突入，杀刘破敌，救朱脱险。朱元璋又收大将傅友德，操练军马，借得战船，南下金陵。常遇春飞夺采石矶，然后领兵取和州，得芜湖，定太平。朱元璋分三路攻打金陵，取宁国府，占十八盘，进三山关，元军溃败。占据金陵后，朱元璋又得刘伯温，拜为军师，挥师镇江、瓜州、姑苏，大破吴王张士诚军。南汉王陈友谅纠合八王共犯太平城，守将花云战死。双方恶战，九抢江东桥，争夺池州城。西吴军乘势取南昌、定饶州，陈友谅败走。后朱元璋误陷康郎山五行阵。刘伯温率军偷渡，至鄱阳湖口，巢湖俞家父子率水军赶到，徐达军也杀出山口，救出朱元璋。并在鄱阳湖上展开水战，刘伯温计擒陈友谅，至此结束。

北京评书界以说《明英烈》著称的先后还有高胜奎、潘诚立、张诚斌、连阔如等人。

罗成叫关　京韵大鼓传统曲目。短段。中东辙。1953年白凤鸣、王決根据韩小窗子弟书《洲西坡》整理。

故事见于《说唐全传》第六十回"紫金关二王设计，淤泥河罗成捐躯"。叙唐初，齐王李元吉争夺王位，将秦王李世民诬陷入狱。李元吉为翦除李世民的心腹，借征讨苏定方之机，荐罗成为先锋。罗成得胜归来。李元吉为加害于罗成，逼令罗成再战。罗忍饥苦战后返城，李元吉紧闭城门不准进关。罗成无奈，咬破手指作血书，嘱城上守关义子罗春转奏朝廷，复只身力战敌兵，终因马陷淤泥河，被乱箭射死。

该曲目白凤鸣设计的唱腔，着重用低回委婉的"凡字调"倾吐罗成遭屈被害的凄惨情怀。孙书筠演唱的此曲目1955年被中央人民广播电台录音播放，唱词收入1962年北京出版社出版的《曲艺唱词选集》。

罗盛教　京韵大鼓曲目。短段。言前辙。1957年李厚甫创作。

故事取材于抗美援朝时志愿军英雄罗盛教的真实事迹。叙1952年元月2日，上完早操的罗盛教和战友宋惠云信步来到泥罗河边，只见几个朝鲜少年在冰上玩得正欢。突然，听得咔嚓一声，少年崔莹掉进了冰窟窿里。罗盛教叫老宋去喊人，自己奋不顾身地跳进了冰水里，"冷气森森寒透体，一阵阵浑身像刀割"，可他考虑的是，"只要我胸前还有一点热力，一定要救出这个少年"。他好不容易找着崔莹，单手划水凫出水面，刚把人托上去，不料冰面破碎连人带冰沉到河底。罗盛教拼出最后一点气力，二次凫出水面，把崔莹顶了出来。

战友们赶来救出了崔莹，英雄罗盛教却“含着微笑，停止呼吸离开了人间”。

该曲目热情讴歌了罗盛教的国际主义精神。中央广播说唱团孙书筠首演于1958年，并以此节目参加了第一届全国曲艺会演，她在继承传统演唱技巧的同时，强调突出了时代气息，获得好评。

侦察兵 山东快书曲目。短段。江洋辙。声远创作。

叙解放军某侦察小组夜间渡海，深入蒋军岛屿，获取重要军事情报的战斗故事。通过英勇的侦察兵巧妙伪装，在海上首先同对方巡逻艇遭遇，登上岛后抓“舌头”，直到闯进蒋军连长宿舍索取阵地构造图等一系列惊险的场面，着重刻画了王排长机智灵活、沉着勇猛的英雄形象，情节紧张，扣人心弦。

1958年中国人民解放军总政治部文工团曲艺杂技队高元钧以此曲目参加了第一届全国曲艺会演，并由中央人民广播电台录音广播，广为流传，成为“高(元钧)派”山东快书的保留节目。

金山寺 单弦牌子曲传统曲目。短段。言前辙。清末时艺人据《白蛇传》故事改编。

叙许仙被法海裹胁上金山进香，去而不返。其妻白娘子偕小青前往寻访，恳请法海放许回家。法海不予理睬。白见恳求无效，只好施展神力，率领水族，水漫金山。法海亦施展法术，召来天兵天将迎战，最后白因妊娠期间体力不支而败退。

擅演此曲目的演员有阿铁山、常澍田等。二十世纪三十年代初常澍田曾将其中片断在胜利公司灌制成唱片。

周总理永远活在我们心间 北京琴书曲目。短段。言前辙。又名《整容寄哀思》。1977年王存立作词，吴长宝、关学曾设计唱腔，北京市曲艺团关学曾演唱。

为周恩来总理理发二十七年的北京饭店理发师朱殿臣，在总理逝世后赴医院为其遗容理发时，于万分悲痛之中，回忆起总理生前的诸多动人事迹：有一次总理理发时，边理边看文件，由于过度疲劳睡着了，他轻轻动作，怕惊醒了总理，而总理醒来后却连连为耽误了朱师傅的休息而表示歉意。又有一次，总理手术后躺在病床上，他请总理躺着理发，总理坚持坐了起来。以后，总理因身体消瘦、面容憔悴，担心他看见心里难过就再没有请他理过发。现在总理长眠了，朱师傅站在灵床前万分悲痛默默悼念：人民的好总理啊，您将永远活在我们心间。此曲目在音乐唱腔上有所创新：前奏以琴书音乐开始，三小节后加进《国际歌》的旋律，而后再转回琴书音乐上，曲调雄浑悲壮。当唱到朱师傅来到遗体前时，伴奏奏出两小节哀乐，渲染了气氛。根据内容的要求，演唱速度也比较慢，落腔的处理上也有所改变。有一句落腔的最后四个字是“泪掉腮边”，按常规“边”字应落在板上，这里却处理成落在中眼，拖一拍到末眼，顶板唱拖腔，表达了无限的哀思，很有感染力。有一句唱到“总理呀！我今天来了，可您也看不见”时，运用了$\frac{2}{4}$拍(上板)，成功地表现了在怀念中讴歌总理功德的情感。结尾用叠句重复演唱“周总理呀！您永远活在我们心间”，既突出了主题，又

把演唱推向了高潮。

该曲目的曲词获《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部等1980年主办的“全国优秀短篇曲艺作品评奖”三等奖。

孟姜女　京韵大鼓传统曲目。短段。中东辙。根据“孟姜女哭长城”的民间故事编写。

叙秦始皇时，范杞良被拉夫去筑长城。其妻孟姜女为送寒衣，千里寻夫至山海关，方知范杞良已死，恸哭于城下。一段城墙为之崩裂，现出杞良尸骨，孟姜女即抱夫尸骨投海而死。

是为白(云鹏)派代表曲目之一。其中片断民国二十五年(1936)被蓓开公司灌制成唱片。

美蒋劳军记　相声曲目。对口。短段。作者王力叶，表演者侯宝林、郭启儒，是1959年中央广播说唱团赴东海前线慰问演出时创作、表演的新曲目之一。

该曲目以1958年中国人民解放军炮击金门为历史背景，通过对台湾国民党“各界劳军团”到金门慰劳蒋军官兵的描述，揭露了台湾当局表面上自吹自擂，实际上却紧张惶恐的心态。1959年中央人民广播电台录音播放后存作资料。1960年1月文化部在北京主办曲艺优秀节目汇报演出时，此曲目曾参加演出。

济公传　评书传统书目。长篇。又名《醒世金针》。评书《济公传》系据明清小说《钱塘渔隐济颠禅师语录》、《济颠大师醉菩提全传》敷衍而成，故早期说该书的艺人，开书时总先叙一句“下演一部抄录同俗、精义劝善醉菩提济公全传”作为交代。北京评书《济公传》的书道儿，较早的纂弄者为晚清艺人张泰然，“他与石玉昆齐名。自著公传前后套，白话多哏，而情理细密处，针锋相对。当时有唐古园，到各肆追听，记录其词，数年集成了袖珍小本”。(张次溪《人民首都的天桥》)

评书《济公传》主要讲述济公济困扶危，惩治强梁，与为富不仁者作对的故事。叙济公原名李修缘，系“罗汉转世”，二十七岁出家灵隐寺。他不戒酒肉，佯狂似颠，故称济颠，曾治愈宰相秦熹之子病，为秦子之替修。该书目多由济公降世、十度说起，至三探娘舅、九僧擒韩殿、西天朝佛缴法旨止。其中有淫贼华云龙盗走相府珠冠，济公三擒华云龙；金山寺八魔炼济颠，太乙真人、长眉罗汉助济公降魔；小西天盗贼狄之昭杀人移祸，狄小霞、谭宗旺错配夫妻，济公点化狄小霞共破小西天；五云阵斗法等主要回目。

该书目以诙谐幽默的语言，塑造了一个普救世人的济公形象，在书坛久演不衰。张泰然之后有陈胜芳、张沛然、伊胜麟、玉胜川等说演《济公传》。陈胜芳技艺最精，人送绰号“一声雷”；伊胜麟“书道儿”老成，一时无人匹敌。清末民初擅说此书的有双厚坪及其师弟海文泉和世殿成、李致清等。双厚坪擅长当场抓哏，诙谐百出，令满堂听者大笑不止；世殿成以蔫“包袱儿”著称；李致清以摹拟济公形象见长，人称“济公李”。二十世纪二十年代双厚坪

的弟子杨云清说《济公传》，口风老道，包袱儿独特，尤以“官人办案”、“济公斗蟋蟀”两段书最为拿手，又因有为官经历，说到忤作验尸等情节，细致入微、近情近理，使听众宛如眼见。他长于说书中的武段子，不喜从“十度”开书，多从“威震丹阳刀劈三寇”说起。民国十八年(1929)，说《济公传》的艺人开始分派，其情节于“八魔炼济颠”后，有说“小西天薰香会”的，有不说的。说者，则从“柳端误入开水锅”起岔，进入短打一类故事。二十世纪三十年代，有刘继业及其弟子段兴云说《济公传》颇享盛名。刘继业曾得秘本，能说前后套《济公传》，他长于渲染济公法力，语言幽默风趣，形象滑稽，使“包袱儿”余味无穷，人称“喷饭哏”；段兴云有其师之风，善于摹拟人物形象，边说边学，抬手动脚令人发笑，他曾在电台播讲《济公传》，很受欢迎。同期，有马华鑫在天桥说《济公传》，也小有名气。

施公案　(1)评书传统书目。长篇。成书较早，清嘉庆年间(1796—1820)在北京已流行讲唱此书的鼓书盲词，嘉庆末年有《施公案传》印本行世。评书《施公案》即以此为蓝本敷衍而成。

施公仕纶史有其人，名世纶，对其身世，评书多有虚构。评书主要讲康熙年间施仕纶在黄天霸等人辅佐下办案捕盗故事。大致说施公在江都县知县任内破获连环无头命案，拿奸僧九黄、淫尼七珠及十二寇，收绿村英雄黄天霸。黄天霸、贺天保等助施公拿关大胆，擒刘六、刘七等。施公官迁顺天府尹，赴任途中，黄天霸于恶虎村杀武天虬，救施公脱险。施公在顺天府又破奇案，升任通州仓厂总督。奉旨出巡山东，放赈救灾，途中得黄、贺等相助拿获抢粮盗首于六、于七；返京途中又于霸王庄拿黄隆基，独虎营拿罗似虎，河间府拿侯七，任邱县拿谢虎。康熙封施公为漕运总督。后施公与黄天霸、关小西奉旨出巡，又收神弹子李公然、白马李七。一路平冤锄恶，破盗金牌案，杀采花贼飞来燕；于海州杀冒名知县毛如虎，摩天岭剿余成龙，水龙窝拿费德功；三打殷家堡，使堡主殷龙退还所劫粮饷，又擒关东大盗蔡天化。黄天霸、朱光祖、褚标等三进连环套，破窦尔敦盗御马案。施公返朝后，又奉旨破御用琥珀夜光杯被盗案，为此于朝舞山遇险，被黄、贺与何路通救出。各路英雄大破齐星楼，擒琅琊王王朗，夺回御杯。康熙对施公及各有功英雄封赏有加。全书以施公做漕运总督出巡山东为界，分为“前套”和“后套”。清末以降，说《施公案》的各派名家，说前套大半相同，说后套则分成几种路子。

清末北京被誉为“评书大王”的双厚坪说《施公案》，其后套包括虮蜡庙拿费德功、鄚州庙拿谢虎、薛家窝拿薛金龙、殷家堡拿殷洪、河间府拿侯七、东昌府拿郝世洪、霸王庄拿黄隆基、骆马湖拿李佩等热闹回目，脍炙人口。

清末北京另一评书名家白敬亭专在清室各王府说《施公案》，以所纂“五女擒兰”与“七贞捉莲”两个大柁子为主要内容，故其书又称《五女七贞》(周坪镇曾辑之成书，由《新天津报》社刊行)。主要关目有施公任苏州知府，赵璧投其门下效力，施公私访被囚，赵璧等破金斗寨，救施公。黄天霸破九条山。“五龙”闹苏州，黄天霸、赵璧等破五龙寨、侯家寨，“五

龙”溃灭。“五女”(娄秀香、秦兰花、尹凤英、李新兰、祝凤仙)在苏州与黄天霸等以摆擂招亲为诱饵,捉拿采花贼“一枝兰”蓝勇。七贞(李秀贞、张淑贞、张玉贞、高桂贞、秦花贞、盖连贞、盖爱贞)化装成歌妓混入虎啸山,与黄天霸等智擒恶道“大莲花”彭昆。通常说演至此结束。后来白敬亭又由玉泉山“二鸟”刘恒玉、刘恒通盗取宫中珍珠灯,大闹苏州续起,引出玉泉山百鸟朝凤,黄天霸、赵璧等攻打玉泉山,四侠四义五霸十雄十三杰三打路家堡,诈破螺蛳岛,二得珍珠灯,百兽朝麟(猛麒麟窦尔敦)、破连环套等情节。《五女七贞》内容无《施公案》后套出巡故事。

其后,北京以《五女七贞》为书道儿的《施公案》分两派。一派被称为硬派,代表为白敬亭的弟子群福庆,他说了几十年《施公案》,人物以“脆武生”黄天霸为主,被听众誉为“活黄天霸”。其师弟文福先也说《施公案》,以说活赵璧著称。其弟子张荣玖、陈荣启亦以说《施公案》享名。另一派则被称为软派,以王致廉的弟子袁傑英及其兄袁傑亭、弟袁傑武为代表,以说“小花脸”脚色赵璧为主,笑料多,尤以“赵璧巧摆罗圈会”、“张家寨拿鹞鹏反串翠屏山”、“施公巧圆四命案”等书段为佳,二十世纪四十年代红极一时。民国初年说《施公案》的阎伯涛另成一家,说来源源本本,长于表现武功,所说《施公案》有后套霸王庄、殷家堡等情节,独具特色。

(2)西河大鼓传统书目。长篇。

西河大鼓《施公案》与评书《施公案》主要人物相同,故事有所变异。它以找宝捉贼为主线,讲述施世纶率黄天霸、王殿臣等人,下江苏捉拿盗宝贼,沿途发生的种种故事。如夜救高小姐、镖打十字街、二堂对金镖、大闹龙潭寺、单刀镇群贼、大破龙口山、巧审赵忠案等。

二十世纪五十年代宣武说唱团的西河大鼓演员蔡连贵对该书进行过较多修改加工,特别是他设计的连环扣,一环扣一环,环环紧扣,在书场能连续演出半年,情节贯通,不出分枝,是为一大特点。

神兵天降　相声曲目。单口。短段。1959年刘宝瑞随中央广播说唱团慰问团去福建前线慰问,在厦门访问了侦察英雄纪瑞瑄后,以其事迹为素材,加工创作而成。叙在福建前线的某部英雄排长石玉轩,率领战士深夜越海侦察蒋军前沿岛屿,并胜利凯旋的动人事迹,故事曲折、情节幽默,喜剧效果强烈。

此曲目1959年9月由刘宝瑞首演出于厦门某部队大礼堂。是中华人民共和国成立以来第一个反映部队前线生活的单口相声。

春　岔曲传统曲目。短段。又名《春至河开》。怀来辙。

系六句脆唱小岔曲“四景”之一(春、夏、秋、冬,四个小岔曲曲目通称“四景”)。叙唱春至河开梨花桃花满枝头时,农夫、渔夫、牧童、樵夫喜迎春天的劳作景象。文词雅驯,曲调悠扬,艺人初学唱岔曲时,大都用它作为教材。

中央人民广播电台存有二十世纪五十年代荣剑尘演唱的录音。

玲珑塔　西河大鼓传统曲目。短段。又称《玲珑塔绕口令》。中东辙。

曲词以绕口令的形式对十三层玲珑宝塔的景致反复数唱，先数单层，从一层往上数到十三层；接下来数双层，从十二层往下数到第二层，演唱时越数越快，越唱越紧，节奏灵活，速度多变，最后用一句尾腔收住全段。

曲目虽然不长，却足以鉴别演员演唱时的吐字用气功力。民国二十七年(1938)，马增芬在天津首次灌制唱片，风行一时。1954年又经中央人民广播电台重新录制播放，是为流行最广的西河大鼓唱段。

珍珠翡翠白玉汤　相声曲目。单口。短段。1955年高炳华根据民间故事《红嘴绿鹦哥》改编而成。

叙元末义军首领朱元璋于一次败逃途中，饥饿难忍，在破庙里吃了常先弟等两个乞丐讨来的馊豆腐、白菜帮、烂菠菜、糊锅巴煮成的剩饭汤，觉得味美无比。问到汤的名称，常先弟戏称为珍珠翡翠白玉汤。后来，朱当上皇帝后日食山珍海味感觉厌烦，忽然想起此汤，便贴榜招聘，请来常先弟等来做此汤大宴群臣。群臣误以为皇帝赏赐的是美味佳肴，结果闹了一场笑话。

由中央广播说唱团刘宝瑞表演的此曲目1957年被中央人民广播电台录音播放，曲本收入1983年由中国曲艺出版社出版的《刘宝瑞表演单口相声选》。

封神榜　评书传统书目。长篇。又名《大周兴隆传》、《外丹图》。

书叙商末政治纷乱和武王伐纣故事。据明人许仲琳小说《封神演义》敷衍而成。主要内容有：周文王羑里演易；哪吒闹海现莲花；姜子牙奉命下山；子牙火烧琵琶精；周文王渭水访贤；大回朝太师谏十策；黄天化父子潼关会；姜子牙一上昆仑山；姜子牙冰冻岐山城；燃灯道人大战十绝阵；三姑计摆黄河阵；绝龙岭闻太师归天；邓九公三打西岐；战西岐犁锄殷郊；广成子三进碧游宫；老子一气化三清；三教大破诛仙阵；三教齐会万仙阵；摘星楼逼死纣王等。

民国初年，张虚白在北京说《封神榜》，足迹遍于九城。他清瘦面长，绕腮白须长约数寸，双目有神，道家装束，说到某人祭起法宝来，更是有声有色。后有双厚坪说《封神榜》，出语滑稽，叙述所有神仙皆另加外号，如形容弥勒佛为长耳定光仙，令人发笑，成为一绝。邹腾宵所说《封神榜》多改原文，擅长点评，又能阐发炼养，与医学要旨相通，独具一格。王文和说此书台风稳健，惯说玉虚门下十二大弟子。李致清、李杰恩所说《封神榜》，也很受听众欢迎。中华人民共和国成立后，《封神榜》在北京书坛绝迹。

城乡乐　单弦牌子曲曲目。短段。杜澎于1952年创作。油求辙。中央广播说唱团胡宝钧设计唱腔，马增蕙演唱。1954年在中央人民广播电台录音播放。

叙北京解放初期，郊区某县土改后，翻身农民王老汉进城到龙须沟去看望老友刘文厚。老哥俩畅谈解放后农村、城市的巨大变化和自身的幸福生活，共同感谢共产党的领导，

决心城乡携起手来，为支援抗美援朝前线努力搞好生产。是讴歌北京解放后新生活的有代表性的曲目之一。为了反映新生活，曲词一反过去“曲头”只是点题的写法，从“曲头”起就开门见山地描绘人物：“王老汉过了麦秋，刮了刮胡子又剃了剃头。喜的是年成真好，五谷丰收，爱的是土改的果实那头老黄牛。”不仅主题新、人物新，曲词的构思及语言也新。

此曲目唱词收入1954年由宝文堂书店出版的《曲艺选集》第二集。

赵云截江　京韵大鼓传统曲目。短段。又名《截江夺斗》、《赵云追舟》、《子龙救主》。江洋辙。晚清怯大鼓艺人宋玉昆（宋五）根据罗贯中小说《三国演义》第六十一回“赵云截江夺阿斗”编写。

叙东吴孙权的妹妹孙尚香和刘备结婚后，抚养着刘前妻留下的儿子阿斗，住在荆州。荆州原是东吴的地方，刘备久借不还，孙权很气愤，就趁刘备出征西川的时候，派人去荆州，谎称孙尚香母亲病了，让她即刻带着阿斗回东吴，目的是留下阿斗做人质，迫使刘备归还荆州。孙尚香抱阿斗乘坐大船刚到江心，赵云察觉后乘小船追赶上来。他不顾大船上射来的箭枝，靠上前去并纵身跳上大船，将阿斗夺回。

此曲目是刘宝全的代表作之一。其中片断民国十四年（1925）高亭公司曾灌制成唱片发行。排演前刘曾对唱词进行了整理，将原词从开头“汉室封疆尽皆王”起，到“浩浩荡荡偃旗息鼓过了长江”共一百一十句，精炼成“张昭献计妙非常，孙权密遣人过江……到后来孙夫人难免投江死，从此后永别西川汉中王”八句唱词，开门见山，结构严谨。而通常演出完整曲目时，演唱到赵云骑马赶到江岸时，用十六句英雄赞，加举手抬足表演身段，来勾勒威武豪壮的英雄形象，“明亮亮烂银盔上生杀气，风飘飘九曲簪缨绕过顶梁，神灼灼阔目浓眉精神满，端正正鼻直口阔地阁方……跨一匹追风赶日银角獬，手中拿兵惊将怕五钩神飞枪。”显得威风凛凛气势夺人。民国二十四年（1935）刘宝全六十六岁时，曾赴南京演唱此曲，由于歌喉圆亮、神完气足，获得“白发鼓王”的称号。

草船借箭　（1）京韵大鼓传统曲目。短段。又名《群英会》。油求辙。清末民间艺人根据罗贯中小说《三国演义》第四十六回“用奇谋孔明借箭”编写。

叙孙、刘两方合力破曹。诸葛亮过江后，东吴大夫鲁肃陪同他在水军都督周瑜帐前立下了三天督造十万枝狼牙箭的军令状。鲁肃担心他完不成，而诸葛亮却利用草船，雾夜佯攻江北曹营，曹营万箭齐发，都射在战船的草堆上，依计完成了督造十万枝箭的任务。

唱段中着重描摹了诸葛亮的足智多谋、周瑜的年少气盛和鲁肃的憨厚老成，将三个人物描绘得栩栩如



马书麟演唱《草船借箭》

生。清末，刘宝全向怯大鼓艺人霍明亮学唱此曲目后，曾进行整理，删去了原来开头的“一治一乱圣人留，争名夺利几时休”等旧词，开门见山用“汉高祖灭秦楚龙争虎斗，传到了汉献帝三国的分头”作为开头。1952 年中央广播说唱团白凤鸣等又将开头改为“汉末蜀魏吴互相争斗”。白凤鸣的演唱 1955 年被中央人民广播电台录音播放。

良小楼、马书麟、马静宜等也擅长演唱此曲目。

(2)联珠快书传统曲目。短段。中东辙。清代咸丰年间(1851—1861)奎松斋据罗贯中小说《三国演义》第四十六回“用奇谋孔明借箭”，并参考同名京剧剧本编写唱词。1954 年白凤鸣、王决再行整理。

叙三国时孙权、刘备联合抗击曹操。诸葛亮过江赴东吴与水军都督周瑜共商对策，两人于大战前夕相互斗智。周瑜限三日内监造十万枝雕翎箭，并以言语相激，使诸葛亮立下军令状。结果，诸葛亮用巧计于雾夜佯攻曹操的江北大营，用草船收集从曹操军中射来的箭簇，凑足十万枝交了令。

1954 年中央广播说唱团白凤岩设计唱腔，并传授龙洁萍、新岚云、马增蕙以三人演唱的形式演唱。这种三人演唱是一次新的尝试，1955 年首演于唐山工人文化宫。同年，在中央人民广播电台录音播放。唱词收入 1962 年由北京出版社出版的《曲艺唱词选集》。

歪批三国　相声传统曲目。对口。短段。又名《批三国》。1956 年由刘宝瑞整理。

清末，相声艺人们编演了一批“书史类”的相声，有《歪讲三字经》、《歪讲百家姓》、《歪讲四书》、《歪批聊斋》、《歪批三国》等。由于时代的发展，除《歪批三国》外，其他曲目都被自然淘汰。此曲目别出心裁地在《三国》一书的“三”字上做文章，荒唐地提出:《三国》中除了多有带“三”的回目外，还有“三不明”、“三匹驴”、“三奇”、“三个不知道”及“三个做小买卖的”，解答时通过误会、谐音、着意褒贬或故意曲解等手法制造包袱儿。把无稽之谈说得有根有据，振振有词。同时通过巧妙的组合，故弄玄虚，肆意夸张，以出乎意料的荒谬，讽刺那些读书不求甚解，却时常炫耀自己，牵强附会、夸夸其谈的人们。

此曲目戴少甫与于俊波、张杰尧与绪德贵、陈子贞与广阔泉等经常上演，中央人民广播电台存有 1961 年侯宝林、郭启儒和刘宝瑞、郭全宝表演的两种录音。

牵牛记　相声曲目。对口。短段。王长友、刘司昌、陈涌泉于二十世纪六十年代初创作。

叙解放战争时期，陈赓兵团所属十三旅，为策应刘(伯承)、邓(小平)大军挺进大别山的战斗，于民国三十六年(1947)8 月插入豫西，采用蘑菇战术，掌握主动，将国民党第五兵团李铁军所部三万余人，全歼于伏牛山区。是运用相声手法表现革命战争题材的一次较为成功的尝试。北京市曲艺团赵振铎、赵世忠表演的此节目，1962 年被中央人民广播电台录音播放。

威　胁　相声曲目。对口。短段。1983 年牛群、李培森合作。



牛群(左)、李立山表演《威胁》

曲目通过对一位父亲在求知欲极强的儿子面前,由于知识贫乏而产生的种种尴尬相的心理揭示,警示人们:不学习文化科学知识,不仅不能适应日新月异的社会生活,落伍于时代;而且会时常面临诸如儿子提问而答不上来时,枉为人父般家庭生活的"威胁"。反映了当时社会转型中人们呼唤学习的普遍心理,具有较浓的时代气息。

中国人民解放军北京军区战友文工团曲艺队牛群、赵福玉首演。中央人民广播电台、中央电视台先后录音、录像并播出。此曲目亦有牛群、李立山演出。曲本发表于《解放军文艺》1983 年第七期。

拷　红　经过整理的梅花大鼓传统曲目。短段。江洋辙。1954 年白凤岩整理唱词、设计唱腔并担任伴奏,中央广播说唱团赵玉明、龙洁萍演唱,同年,被中央人民广播电台录音播放。

故事源于《西厢记》。叙红娘送莺莺到张生的书房幽会,被崔夫人发现,唤来红娘进行拷问,责怪她玷辱了相府的名声。红娘据理力争,说这件事都是夫人许婚赖婚造成的,最后崔夫人无奈只好应下婚事。

曲目开头以〔梅花调〕的曲调,叙述崔夫人发现莺莺私奔西厢与张生相会,要责打红娘;接着用〔绣麒麟〕、〔栽秧歌〕、〔小磨房〕等曲牌,演唱红娘不但分辩而且责怪崔夫人不该赖婚。继而用〔明月五更〕等曲牌演唱崔夫人悔恨自责,最后接受红娘的建议许下婚事。后又转到〔梅花调〕而结束了整段故事。所选用的曲牌和故事情节的发展变化结合得很紧密,内容与唱腔有机统一,使此曲目一度被称为"新梅花调"。中央广播说唱团的孙书筠、马增蕙也演唱过此曲目并被中央人民广播电台录音播放。唱词收入 1962 年由北京出版社出版的《曲艺唱词选集》。



清代杨柳青年画

战长沙　京韵大鼓传统曲目。中篇。晚清艺人霍明亮编演。共分四本:头本《取四郡》,中东辙;二本《关黄对刀》,中东辙;三本《马失前蹄》,遥条辙;四本《箭射盔缨》,言前辙。每次演唱一本,统称《战

长沙》。

故事取材于罗贯中小说《三国演义》第五十三回"关云长义释黄汉升，孙仲谋大战张文远"。叙蜀将关羽奉诸葛亮之命率兵攻打长沙城，长沙太守韩玄派老将黄忠出战。黄忠马失前蹄摔倒，关将黄放回。次日再战，黄忠放箭射关羽，有意只中盔缨，以报日前马前不杀之恩。韩玄疑黄私通敌营，欲斩之。后魏延杀韩玄，献城降关。曲目着重塑造了关羽的英雄形象。

霍明亮将此曲目传给刘宝全。刘的演唱唱腔有似说似唱的特色，其中表演疆场厮杀时，以刀枪架的做功取胜。民国五年(1916)刘宝全曾将第二本《关黄对刀》选段在高亭公司灌制成唱片。

昨　天　相声曲目。对口。短段。赵忠、钟艺兵、常宝华于1959年创作。



常宝华(左)、李洪基表演《昨天》

叙一个忠厚朴实的老大爷，解放前夕，流落北平，靠借高利贷、拉洋车谋生。由于遭受物价上涨、受骗、被抢劫等逼迫而精神失常。北京解放后人民医院给他悉心医治了十年，老人病愈后恍如梦醒，以为一切事情都发生在昨天。首都北京的巨大变化，也使老人感到异常惊奇。作品通过老大爷走出医院后的一连串的活动，把新旧社会作了鲜明的对比，歌颂了新中国的北京十年之中发生的翻天覆地的变化，抨击了腐朽黑暗的旧社会。

1959年中国人民解放军海军政治部文工团常宝华、李洪基首演。曲本收入1959年中国青年出版社出版的《建国十年文学创作选·曲艺》。

海上渔歌　京韵大鼓曲目。短段。江洋辙。1955年杜澎、白凤鸣创作。同年，中央广播说唱团白凤鸣设计唱腔，孙书筠演唱，并在中央人民广播电台录音播放。

叙一天傍晚，老渔翁和女儿小鸳鸯在海上救上来一胖一瘦两个人，经在船上仔细盘查，发现是两个匪徒。父女俩假意应允将船划向东南方，半途中小鸳鸯悄悄解下舢板去找护渔艇报告。匪徒发现小鸳鸯失踪，刚要寻衅，老渔翁拦腰抱起胖匪徒推进大海，最后将他溺毙。瘦匪徒也被赶来的护渔艇生擒。

唐僧行贿　山东快书曲目。短段。怀来辙。1979年刘肃创作，取材于吴承恩小说《西游记》。叙唐僧师徒四人为求取真经历经千辛万苦，终于来到西天。而掌管经卷的阿难却百般刁难，一再向唐僧索贿。唐僧不得已用紫金钵盂和锦襕袈裟行贿，阿难又得寸进尺，

说孙悟空天宫有熟人，让孙悟空帮他走后门，给他亲侄女安排个工作。作品运用借古喻今的手法，针砭了现实社会中的不正之风，构思新颖，语言诙谐。

1979年中国人民解放军海军政治部文工团曲艺队李洪基首演。中央人民广播电台录音播放。曲本刊登于《曲艺》1979年十一期，1980年获《曲艺》杂志、中央人民广播电台文艺部举办的"全国优秀短篇曲艺作品评奖"一等奖。

高老庄　单弦牌子曲传统曲目。短段。编演于清末。共二本，灰堆辙。据吴承恩小说《西游记》"高老庄行者收八戒"故事改编。

叙天篷元帅猪八戒欲与高老庄高员外之女高桂英成亲，孙悟空得知后，非常气愤，变成高桂英在洞房之夜戏耍教训了他。此曲目选用了戏曲中的〔点绛唇〕及〔西皮倒板〕、〔二簧倒板〕等戏曲唱腔，在其他曲目中是罕见的。

擅演此节目者为谢芮芝及曹宝禄。

高怀德别女　梅花大鼓曲目。短段。中东辙。1953年白凤岩据清代韩小窗子弟书词《千金全德》中第一、二回"观榜"、"别女"合并而成。

内容叙五代时人高怀德精通武艺，由于妻子亡故，他抚养着幼女高桂英过着穷困的生活。一天，他在街前看到柴王的招贤榜，想投军去谋取出路，可又担心女儿无法安置，最后决定送女儿去窦燕山家抵债。回家向女儿说明想法后，桂英深明大义，忍住悲痛，自愿去窦府为奴，让父亲奔往京城。

白凤岩设计音乐，选用的抒情曲牌有〔赞明月〕、〔四板腔〕等。此节目由中央广播说唱团赵玉明、龙洁萍以对唱形式演唱。

1954年经中央人民广播电台录音播放，由白凤岩等担任伴奏。

秦琼观阵　太平歌词传统曲目。短段。江洋辙。由《说唐》中的有关故事敷衍而成。

叙济南府历城县捕快秦琼，夜闯登州被擒。隋朝大帅杨林为考察秦的本领，在东郊外让秦单人独骑去闯阵，并扬言如闯出阵场，则放秦归家，闯不出去即行问罪。曲词着重描绘秦琼在马上观阵时，身处困境百感交集的心情。也写到他由于有良驹黄骠马，增添了闯出阵去的信心。

相声演员张杰尧、罗荣寿等擅唱此曲目。

桃花庄　经过整理的京韵大鼓传统曲目。又名《拳打小霸王》。短段。江洋辙。1954年中央广播说唱团白凤岩根据二十世纪二十年代张云舫原词整理并创腔。内容故事取材于施耐庵《水浒传》第五回"小霸王醉入销金帐，花和尚大闹桃花庄"。

叙鲁达避祸五台山当了和尚，法名智深。因醉闹佛堂，老方丈派他前往东京相国寺，途中路过桃花庄，恰遇"小霸王"周通强逼刘太公女儿成亲。专好打抱不平的鲁智深遂假扮新娘，在洞房中痛打了周通。演员演唱此曲目时强调并突出鲁智深勇猛豪爽的性格和腰圆体壮的形态，富于幽默滑稽情趣。

中央广播说唱团孙书筠、北京市曲艺团良小楼先后从白凤岩处学唱过这一曲目。孙书筠的演唱1955年由中央人民广播电台录音播放。良小楼的学生马静宜也擅唱此曲目。唱词选入1962年北京出版社出版的《曲艺唱词选集》。

烈火金钢　评书书目。长篇。1958年宣武说唱团李荫川根据刘流同名评书体裁小说改编并说演。

叙民国三十一年(1942)春天,日寇对冀中进行了灭绝人性的大"扫荡",我根据地军民针锋相对,展开了"反扫荡"斗争。日寇在滹沱河下游的桥头镇及其周围村庄实行烧光、杀光、抢光的"三光"政策,八路军冀中军区主力兵团对敌进行勇猛反击。排长史更新身负重伤,班长丁尚武因故掉队,滞留小李庄,在区委书记齐英的领导下,发动广大群众,组织民兵武装,与敌人展开了一场尖锐复杂的斗争。其中,史更新勇斗猪头小队长,空手夺枪一弹突围;日军夜袭小李庄,何世清正气骂敌酋;三勇士大闹桥头镇,丁尚武大刀显神威;庇护义子田大姑遭难,武男义雄刀劈鬼子兵;齐英巧摆网兜阵,三路民兵战沙滩;肖飞买药只身入虎穴,智勇双全大闹敌营;武工队飞行闪电战,八路军奋勇打县城等关目,扣人心弦,可歌可泣。"肖飞买药"一段也经常作为单段演出。

捞铜牛　山东快书曲目。短段。油求辙。北京市曲艺团刘司昌于1963年创作并首演,故事取材于清纪昀《阅微草堂笔记·河中石兽》。



刘司昌演唱《捞铜牛》

叙某地大河岸边翻修龙王庙,庙中老僧求人打捞十年前因发洪水而坠入河中的一只铜牛,言称"龙王无有分水兽,怎能够跨海登天驾云头",并允以百两黄金做酬谢。狂傲的公子夏模海断定铜牛因被水冲,必在下游二十里处,几十个小伙子打捞三天三夜却白费一场工。公子请来老师才九斗,老夫子斥责弟子不学无术,说铜牛量重,应何处掉下去的便在何处寻。正要动手,路过此地的前村老河工拦住了大家,指出铜牛乃是被水冲向了上游。他不顾老儒和公子的嘲笑,坚持"我既然赶上就要管,决不能再让大家劳神费力汗白流",并与才九斗以跪下敬酒来击掌打赌。二人分两路打探,铜牛却真的在上游打捞了出来。老河工面对无地自容的师徒二人,讲出了一番铜牛被冲到上游的道理。

曲词构思巧妙,以一件普通的小事,歌颂了劳动人民的智慧,揭示了实践出真知的朴素道理。语言风趣活泼,不少处采用了类似歌谣的句式,突出了传说色彩。

曲本收入1984年由花山文艺出版社出版的《刘司昌山东快书创作选》。

党的好女儿徐学惠　京韵大鼓曲目。短段。江洋辙。1959年许多创作。内容取材于徐学惠为保护国家财产、勇斗歹徒的真实事迹。

叙1959年3月2日,在云南边境某国营农场营业所,十八岁的女出纳员徐学惠工作到深夜才休息。四点左右,忽然听到一阵不寻常的声响,几把钢刀已对准她的胸膛。她一面大声呼喊"来人哪,抓土匪",一面奋不顾身推开匪徒双手紧紧抱住了内装五六万元现款的铁箱。丧心病狂的匪徒举起长刀将姑娘的双手砍下,徐学惠身负重伤昏厥过去。住在附近的转业军人王天林闻声持枪赶了过来,他一枪击毙扛铁箱的土匪,夺下了国家的财产。徐学惠虽失去双手,但苏醒后第一句话仍是:"匪徒呢？钱箱还在不在?"

曲词运用白描的手法,细致地反映了徐学惠与土匪斗争的全过程,形象化地歌颂了女英雄为了国家利益不怕牺牲的精神。

1959年,中央广播说唱团孙书筠、北京市曲艺团良小楼相继演唱了这一曲目。

党的好女儿向秀丽　京韵大鼓曲目。短段。江洋辙。1959年许多创作。内容取材于女共产党员向秀丽舍身救厂的真实事迹。

叙1958年12月13日,广州何济公联合制药厂的女工、共产党员向秀丽正在夜班上忙碌,突然,装着三十多斤重的酒精瓶被人打翻,立刻燃起大火。向秀丽一眼看见墙角处的四箱金属钠,知其遇火后果将不堪设想,遂奋不顾身扑向烈火,并用毛巾去堵截酒精。她叫另外的两个工友去叫人,自己只身与烈火搏斗。众人终于赶来将火扑灭,可向秀丽却已遍体鳞伤。经过医院三十三天的抢救,终因伤势太重不幸以身殉职。

向秀丽的事迹在全国各地引起强烈反响,作者在很短的时间内便用曲艺形式反映出来,有力地配合了向英雄学习的活动。曲词分为两部分:前一半细致地描写了女英雄救火的场面以及她的内心活动;后一半写了她在病房里的情况,集中表现她崇高的精神境界,苏醒后见了支书问的第一句话就是"咱们的工厂怎么样?"她安慰娘,"纵然是被烧伤,也是党的骄傲,母亲的荣光。"作品充满着对英雄的敬佩之情,真挚、感人。

中央广播说唱团孙书筠于1959年首演,并由人民广播器材厂灌制成唱片。

紧急电话　山东快书曲目。短段。冯广月于1973年根据丁华同名故事改编。梭波辙。

叙工人广德在出差的列车上,突然发现把给孩子治感冒的药带来了,而把自己治牛皮癣的外敷药留在了家中。他焦急万分,在铁路员工、电话局营业员、人民警察的热情关怀和帮助下,挂通了紧急电话,几经周折,终于在孩子吃药前把信儿送到,制止了一场恶性事故的发生。作品引人入胜,歌颂了在社会主义制度下,一人有难、八方支援的社会风貌和无私奉献的精神。

1973年北京市曲艺团冯广月首演,中央人民广播电台录音播放。

爱八方　山东快书曲目。短段。江洋辙。1959年中国建筑文工团曲艺队赵连甲创



赵连甲演唱《爱八方》

作并演出。

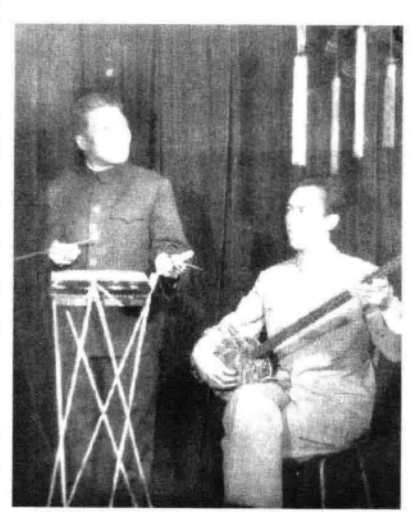
叙退休工人于老汉，盼着女儿素芳能找个好对象。一天，儿子小刚报告了喜讯，说姐姐找了个好对象，在鞍山大工厂当组长。老汉乐得合不上嘴，街坊们闻讯纷纷来道喜。几个月后，小刚又提供了新情况，说姐姐的对象不在鞍山在武昌，是电焊队的队长。继而，素芳的对象又换了包钢的工长。街坊们议论纷纷，指责素芳"挺好的姑娘变了样，爱个四面带八方"，老头心内也堵上了块石头。最后，女儿单位的领导帮助解开了这个谜："素芳的三个对象本是一个人，他乃是一个建筑工人，四面八方建钢厂。不是素芳谁都爱，是这个女婿爱八方；不是素芳爱地位，是这个女婿随着祖国的飞快建设在成长。"老汉听后转怒为喜，这时，小刚又带来了新消息：包钢的建设任务即将完成，姐姐的对象又要调换一个新地方。

作品构思巧妙，运用误会的手法，从一个侧面反映了祖国建设日新月异的大好形势，歌颂了建筑工人志在八方、艰苦奋斗的好品德。全篇无一笔写建设，但却充满着对飞速发展的社会主义建设的喜悦之情。

曲词曾被西河大鼓、河南坠子等曲种移植演唱，原曲词收入 1979 年由河北人民出版社出版的《赵连甲曲艺选》。

铁道游击队　西河大鼓书目。长篇。1955 年刘田利据刘知侠同名小说改编、说唱。

书叙抗日战争时期，山东鲁南枣庄矿区的煤矿工人和铁路工人，在中国共产党的领导下，组成一支秘密游击队，以微山湖为据点，利用津浦干线，破坏敌人的运输，截取敌人的武器，配合主力部队进行武装斗争。书中描绘了许多惊人的英雄事迹，塑造了刘洪、李正、王强、彭亮等一批富有传奇色彩的英雄人物。情节曲折、扣人心弦。



刘田利演唱《铁道游击队》

1955 年刘田利开始在北京花市青山居茶馆试说《铁道游击队》。因当时的老听众还不习惯于听全本新书，故最初只在开传统书之前说唱一段。1958 年刘田利开始在天桥、新街口、朝阳门等地整部说唱此书，整

部书目可连续演出两个月。1958年保定人民广播电台曾录制了前半部书播放；1962年在天津由当时的河北人民广播电台录制了整部书，随录随放，影响日甚。

《铁道游击队》是北京西河大鼓演员表演的第一部以革命历史题材为内容的长篇书。刘田利为说好这部书，除了熟读原作之外，还多次去铁路部门体验生活，访问老工人。他在原作基础上进行了细致的加工和润饰，补充了书中的部分情节和人物。改编最大之处，是书中增加了《小春下书》一回。小春是这回书的主要人物，是刘田利根据书情的需要精心设计的一位少年英雄，从而为整部书增色不少。同时，刘还充实了"打票车"的具体细节，使情节更加丰富。

借髦髦　河南坠子传统曲目。短段。一七辙。

叙清代嘉庆年间河南道口有一个木匠王二愣，"娶了一个花不愣登的美貌妻"。这一日，新媳妇欲回娘家，为将自己打扮得更加漂亮，特意去找邻居三嫂借花髦髦(一种别在发髻上的头饰)。三嫂有心和她开个玩笑，遂以怕她从驴上掉下来摔坏、怕她娘家人多手杂摸坏、怕她娘家闹耗子被耗子咬坏为借口，假意不允。爱美心切的新媳妇，经百般解释、千番恳求，最后终于破涕为笑将髦髦借到了手。

该唱段没有曲折的情节，以三嫂、新妇的对话为主体，围绕着"要借"与"不借"做文章。语言结构采用了河南坠子喜用的重叠复沓手法，将一些唱句作多次使用，每段之中仅稍作变化，不仅毫无累赘之感，反使人物性格在一层层递增之中得到强化，如："我是不借哩。""我是要借哩。""我是不借不借不借哩。""我是要借要借要借哩，我就是要借花髦髦。"缀于多段之尾，使三嫂的戏谑之情和新妇的爱美之心步步加深。语言通俗、风趣、俏皮，洋溢着浓郁的生活气息与乡土气息。

北京市曲艺团马玉萍擅演此段，她运用乔派坠子"俏口"的演唱技巧，于俏丽、火爆之中追求细腻、委婉，成为深受观众欢迎的保留节目。

倒拔垂杨柳　单弦牌子曲曲目。短段。据施耐庵小说《水浒传》第七回"花和尚倒拔垂杨柳"改编，系二十世纪五十年代初创作的单弦牌子曲曲目《鲁十回》之一回。遥条辙。作者爱新觉罗·溥儒。

叙鲁智深自五台山转到开封相国寺后，负责种菜。附近一些泼皮常到菜园里来寻衅搅闹，鲁智深将泼皮们踢进粪坑，予以惩罚。为镇服他们，一日鲁智深倒拔起杨柳树，显示出自己的超人膂力。演员演唱时描述了鲁智深在泼皮们的戏弄面前，沉着自信吓倒群丑的英雄气概。1959年由中央广播说唱团赵玉明演唱，并被中央人民广播电台录音播放。

胭　脂　单弦牌子曲传统曲目。中篇。又名《胭脂判》，源于《聊斋志异》同名篇目。曾有几种唱本流传，其中荣剑尘改编本共六本，一、二、三本一七辙，四、五、六本怀来辙。

叙书生鄂秋隼有一挚友宿介，性好戏谑。宿得知鄂与卞牛医之女胭脂相爱，便于深夜冒鄂之名与胭脂隔窗相会，并接受所赠绣鞋，不料，途中将绣鞋丢失，被无赖毛大拣去。毛

夜入卞家欲奸污胭脂，被卞老发觉，毛将卞老杀死后逃走。知县张宏审案时以绣鞋为证，主观断定鄂秋隼为凶手。知府吴南岱微服私访，怀疑宿介为凶手，宿被捕后屈打成招，鄂被释放。吴的老师，学政施愚山在复审案卷时，发现疑点甚多，便与吴重新调查审理，终于查明杀人凶手为无赖毛大，宿介冤案得以平反。

擅演此曲目的演员有荣剑尘、常澍田、谢芮芝等。他们因演唱风格不同，曲词也不尽相同。常澍田演唱的此曲片断(人辰辙)，二十世纪三十年代初曾由百代公司灌制成唱片发行。

饽饽阵　太平歌词传统曲目。短段。中东辙。清末朱绍文编演。

老北京人曾将饮食中的面食及糕点统称饽饽，此段文字游戏将几百种饽饽名称组织在一起，运用拟人手法，构成了一篇两个营垒之间摆阵征战的故事。“烧麦出征丧残生，窝窝头回营调救兵”，“槽子糕骑着一匹萨其马，黄杠子饽饽拿在手中”。语言风趣活泼、火炽热烈。不仅具有艺术欣赏价值，且具有一定的民俗价值。二十世纪三四十年代行艺于北京的相声演员，大都会演唱这一曲目。

绣汗巾儿　经过整理的西河大鼓传统曲目。短段。小人辰辙。整理者不详，1956 年中央广播说唱团马增芬演唱，当年中央人民广播电台录音播出。

叙大姑娘凤珍儿思念未婚夫小马，为表达自己的情意，精心设计给小马绣了一条美丽的汗巾儿。当她得知妈妈嫌贫爱富企图退婚时，便据理力争，说得妈妈哑口无言。

马增芬用儿化韵设计唱腔时，重点放在反映凤珍儿的心态变化上，开头活泼轻盈，中间开朗明快，最后情绪激动，着意从说唱中勾勒出一个在封建时代敢于冲破传统观念的农村少女形象。开头不久就用坚定徐缓的下扎腔，唱出凤珍儿对未婚夫的看法，“常言说人穷不能穷到底儿，富也不能扎下根儿”。到最后，妈妈由于嫌贫爱富摆出各种难题想吓倒她，凤珍儿却针锋相对地予以驳斥。“妈妈说：‘穷小子买不起香蜡怎么拜天地儿?’凤珍说：‘就着灶王爷磕头真不离儿。’妈妈说：‘他家没有褥子被儿。’凤珍儿说：‘我们不铺不盖睡炕席儿。’妈妈说：‘他吃了上顿儿没下顿儿。’凤珍儿说：‘喝碗稀粥也对心儿。’”一问一答，马增芬都是用节奏急促的紧板演唱，反映了凤珍儿忠于爱情，贫贱不能移的决心。结果，妈妈只好自我解嘲地叹息：“嗐！真是姑娘大了不由娘哦。”

绣鞋帮　西河大鼓曲目。短段。江洋辙。苏继坡作词。马增芬设计唱腔并演唱。1957 年中央人民广播电台录音播放。

叙一个大姑娘正在家中绣鞋帮，干娘提亲来到她家，提的是村北头忠厚勤快的李二广。小伙子家境虽然贫穷，可靠自己的一双手，日子还过得去。姑娘的母亲嫌贫爱富，不同意这门亲事，反而听信快嘴媒婆“十里香”的花言巧语，要把女儿嫁给有钱有势五十多岁的财主张大炮。姑娘怒骂媒婆图财骗人，发誓不与老头子拜花堂，最终让母亲的如意算盘落了空。

唱段塑造了一个敢于反抗包办婚姻的女青年形象，鞭笞了黑暗与落后的买卖婚姻。二十世纪五十年代初，正值我国第一部《婚姻法》宣布实施，马增芬演唱这个唱段，在《婚姻法》的宣传中产生了积极的社会效果。该唱段由〔头板〕、〔二板〕、〔三板〕组成完整的板式套数，其中还加进了京东大鼓的曲调和活泼的数唱，丰富了西河大鼓的唱腔，增强了唱段的艺术魅力。

鸿鸾禧　山东琴书传统曲目。短段。花辙。

故事源于冯梦龙编《古今小说》中《金玉奴棒打薄情郎》。叙穷书生莫稽饥寒交迫，雪天倒卧在乞丐头金松门前。金松的女儿金玉奴发现后，将莫请到院内避寒，并端来豆汁给莫充饥。金松归家发现莫生，经过攀谈认为莫是个人才，就让金玉奴和他成了婚。曲词共三段，没有原故事后来的莫稽负义、玉奴落水、洞房重遇、痛打莫稽等情节。

此曲目由李金山安腔传授，中央广播说唱团王月华、刘淑敏、李金山、高金凤演唱。1956 年中央人民广播电台录音播放。李金山是东路山东琴书中代表人物之一，《鸿鸾禧》是他擅演的一个曲目。他演唱主调〔凤阳歌〕，为达到行腔的从容舒展，将原来的板上起唱改为中眼起唱，徐缓平稳，灵活多变，既能表现金松的诙谐风趣，也能表现金玉奴的活泼天真和莫稽的落魄神态。当唱到金松查问金玉奴时，李金山使用了活泼轻松的曲牌〔娃娃调〕，平添了故事的喜剧气氛。

梁山伯与祝英台·下山　山东琴书传统曲目。短段。花辙。中央广播说唱团李金山、高金凤于 1954 年整理并演唱，中央人民广播电台录音播放。

曲词取材于民间传说。叙祝英台女扮男装往杭州求学，路遇梁山伯，二人意气相投，于草桥亭结为兄弟，同窗三载，情谊深厚。学成分手的下山路上，英台处处暗示自己的身份及许婚之意，但山伯丝毫也不理解，反斥责她不该装姑娘，使祝英台非常沮丧，抱怨山伯“比死人死十分”。曲目只用〔凤阳歌〕和〔二板〕两个曲调，却把两个人物的不同性格、不同思想感情描摹得惟妙惟肖。



马静宜演唱《情深如海》

情深如海　京韵大鼓曲目。短段。1974 年赵其昌据现代京剧《杜鹃山》第三场“情深如海”改编。江洋辙。

叙第一次国内革命战争时期，中国共产党党代表柯湘，面对农民自卫军队伍中存在的分浮财、抓商人、杀俘虏等不良习

气和错误行为，在处理殴打雇工田大江的事件中，运用毛泽东教导言传身教、循循诱导，终于使这一支自发的农民武装分清了敌友，加强了纪律性。

北京市曲艺团马静宜于1974年首演，表演中精心设计了柯湘挑担、雷刚横刀等动作，借鉴、发挥了“武段子”的表演手法。韩德福、马岐配曲，在唱腔中吸收了京剧音乐，注重革新的同时保持了京韵大鼓的特色。该曲目参加了1974年首都庆祝中华人民共和国成立二十五周年的游园演出，及1976年在北京举办的全国曲艺调演。

聊　斋　评书传统书目。据清代蒲松龄小说《聊斋志异》中的部分作品敷衍而成，各篇独立演出。

首先改编演出《聊斋》的是清代光绪年间(1875—1908)旗籍子弟德月川，曾在后门大街试演，善于以满文满语结构各种包袱儿，引人发笑。清末，有单长德承其业，不仅以解释原文见长，且对原作中的罅漏与错误，能予指正。民初，有曹卓如、世殿成、董云坡、张致兰擅说《聊斋》。董云坡通晓文理，说表文雅幽默；张致兰精通古文，以能批解字义著名。

二十世纪三十年代，张致兰的弟子陈士和陆续加工演出了《胭脂》、《劳山道士》、《王者》、《梦狼》、《续黄粱》、《崔猛》、《阿宝》、《云翠仙》、《画皮》、《张鸿渐》、《仇大娘》、《珊瑚》、《田七郎》、《小翠》、《小谢》等五十段《聊斋》书目。内容主要包括两部分：一是揭露封建统治的黑暗腐败，表现人民的反抗精神；一是鞭挞封建婚姻制度，歌颂青年男女的忠贞爱情。陈士和的《聊斋》，善于阐发原文寓意，在继承原作思想精华的前提下，以丰富的阅历和广博的知识，对故事进行再创造，增添不少细节，不仅强化了主题，而且为情节的衔接与发展找到了合理的依据。如《王者》，原作一千余字，陈士和讲述时发展、丰富为二万七千余字，独具匠心地增加了官兵抓官马运银、巡抚扣押州佐家属、巡抚向下属官吏勒索钱财以补还饷银等内容。再如《梦狼》，陈士和讲述时将一篇一千六百余字的原文，扩展为五万余字，增添了白甲借狗打架罗织罪名捕人入狱、改婚书助流氓霸占人妻、造假契与恶棍侵吞房产等新情节。尤其是将蒲氏文中“甫离境，即遇寇”的“寇”，直接改作为官所逼、持农具为兵器揭竿而起的冤民，鲜明地点示出旧社会民与官这一对不可调和的矛盾。语言辛辣，借抖包袱儿对贪官污吏多有大胆的嘲弄。陈士和讲述的《聊斋》，对社会人情体贴入微，刻画各种人物的行径、心理，令人咀嚼不止，且善使扣子，长于将典故俗说，深受京、津两地听众欢迎。

二十世纪四十年代，北京有赵英颇说《聊斋》成名，他亦加工上演了几十个书目，以摹拟各种人物的神态、语调活灵活现而著称，尤其擅长说哀情段子，拿手书目有《鸦头》、《辛十四娘》等。赵氏之后，有齐信英在北京演说此书。

黄半仙　相声曲目。单口。短段。孙秀汶、冯不异据民间传说编写，发表于《曲艺》1957年第四期。中央广播说唱团刘宝瑞1957年8月在中国文联和中国曲艺研究会主办的“新曲艺欣赏晚会”上首次演出。

作品以第三人称叙述了一黄姓农民生活知识丰富，推断事理机敏，在村中号称“半

仙”，误被皇宫传去占卜夜明珠失盗案件。黄半仙事先用话诈出总管监守自盗的实情，上殿假作占算，果然指出夜明珠下落。皇帝大喜封官，黄半仙坚辞不就，皇帝恼怒，有意借故斩除。几经问难，黄半仙竟歪打正着都答了出来，终得归家务农。

刘宝瑞的演出曾被中国唱片社制成唱片发行。曲本收入1983年由中国曲艺出版社出版的《刘宝瑞表演单口相声选》中。

黄继光　京韵大鼓曲目。短段。言前辙。赵庆维据中国人民志愿军特级战斗英雄黄继光的真实事迹编写。1954年，中央广播说唱团孙书筠首次演唱。

叙1952年10月19日夜晚，在朝鲜上甘岭战斗中，为消灭敌人火力点，使部队胜利完成占领五九七点九高地的任务，战士黄继光以胸口堵住敌人机枪枪眼壮烈牺牲。

演出时弦师协助演员在音乐设计上采用了配乐朗诵方式，并用四胡模拟冲锋号音，加强和丰富了京韵大鼓音乐的表现力。在表演方面也吸收了举手敬礼，挺胸向前，牙咬导火索、抡臂投弹等摹拟动作，突破了“刀枪架”、“拉云手”等旧的表演程式。该曲目是中央广播说唱团革新京韵大鼓的首次尝试。为以后演唱表演新曲目提供了一种借鉴。该唱段曾由人民广播器材厂灌制成唱片。唱词选入1962年北京出版社出版的《曲艺唱词选集》。

菜单子　相声传统曲目。对口。短段。又名《报菜名》。由传统相声《暖厂》中的片断发展而成。

叙甲、乙二人见面，甲为和乙套近乎，谎称要请乙吃饭，乙欣然同意。但是甲却找出种种借口，三番五次变卦，空报出一大篇“满汉全席”的菜名，最终使乙空欢喜一场。

该曲目属“贯口活”，甲乙经过几番铺垫之后，引出乙让甲说出满汉全席都有什么菜，甲则不间断地一气背出几百个菜名来展示嘴皮子的功夫。既可在台上表演，又能为初学相声表演者练基本功所用。

戴少甫与于俊波、常宝华与常贵田等均擅演此曲目。

探晴雯　京韵大鼓传统曲目。短段。又名《嗑指换袄》。中东辙。白云鹏根据韩小窗子弟书词《芙蓉诔》(共六回)中的第四回“赠指”改编并演唱。

故事见于曹雪芹小说《红楼梦》第七十七回“俏丫鬟抱屈夭风流，美优伶斩情归水月”。叙晴雯被撵出怡红院后，卧病家中，日渐沉重。贾宝玉前往探望，与晴雯互吐情愫，互换绫袄留作纪念。

白云鹏演唱的《探晴雯》唱腔优美哀婉，如泣如诉，细腻地表达了晴雯的愤懑和悲伤。二十世纪三十年代广为流传，为京韵大鼓白派代表曲目之一。其中片断民国二十五年(1936)曾由蓓开公司灌制成唱片。

野火春风斗古城　评书书目。长篇。李鑫荃根据李英儒同名小说改编并演说。

书叙民国三十二年(1943)抗日战争时期，八路军某团政委杨晓冬，以失业市民的身份，打入保定城开展地下工作，在金环、银环、韩燕来、杨母等人的配合下，与日寇、汉奸展

开艰苦斗争的故事。大年三十，银环夜入宴乐园智送传单；为抗日大业，杨晓冬冒险会伪省长吴赞东，展开一场唇枪舌战；金环计送情报，巧与敌人周旋；八路军夜袭敌司令部，活捉伪团长关敬陶，杨晓冬施展攻心战；金环被捕，簪刺鬼子多田，壮烈牺牲；高自萍被捕叛变，杨晓冬身陷囹圄；杨晓冬慷慨陈词大闹宴乐园；母子平台相会，杨母为坚定儿子革命信念，坠楼就义；武工队劫狱救政委，杨晓冬巧计过五关；银环三访关敬陶晓以民族大义；八路军智取敌炮楼，劫刑车救出梁队长；昌腾镇关敬陶率部起义；苑家屯一场血战，我军山区胜利会师。其中"大闹宴乐园"、"舌战吴赞东"、"平台母子会"、"高自萍叛变"、"金环就义"等一些片断，经常作为单段演出。

野猪林　京韵大鼓曲目。短段。人辰辙。杜衡于1954年编写。

故事源于施耐庵小说《水浒传》第八回"林教头刺配沧州道，鲁智深大闹野猪林"。叙东京八十万禁军教头林冲遭高俅陷害发配沧州，被收买的解差一路上百般刁难，甚至在客店里用开水烫伤了林冲的双脚。行至野猪林，解差要杀害林冲，鲁智深赶来搭救，使林冲安全到达沧州。

曲词于1956年经中央广播说唱团白凤鸣整理，由孙书筠演唱。其中的人物赞，重点刻画了鲁智深有血有肉的英雄形象。在唱腔设计上既有低回凄怆的悲腔，又有激昂雄浑的高腔，疾徐有致。中央人民广播电台1956年录音并经常播放。唱词收入1962年北京出版社出版的《曲艺唱词选集》。

偷石榴　经过整理的河南坠子传统曲目。短段。油求辙。1952年王允平整理。

叙一个"小说不过七八岁，大说十岁刚出头"的男孩，月黑之夜翻墙去未婚妻家偷摘石榴。不料，姑娘发现此情，将小孩摁在树下一阵痛打。随后，老丈人、丈母娘、大舅子、大妗子、小姨子等皆闻讯赶来，又冲他丢了一阵砖头。小孩于情急之中挑明了自己的身份，声称天亮后要去城里告状。众人闻听不免惊惶，纷纷赠送礼物，以乞求小女婿原谅。正当小孩趾高气扬拿着礼物要走时，姑娘叫住了他，断然拒绝了这门不般配的婚事："你若有心成婚配，等到三九把麦收。单等三伏雪花下，等到大河往西流。单等日出西山后，再叫你爹妈把婚求。"

1956年中央广播说唱团刘慧琴将这一曲目搬上舞台。

偷年糕　经过整理的河南坠子传统书帽。短段。遥条辙。

叙大年三十儿媳妇在厨房蒸年糕，从屉里用筷子插了块热年糕刚要吃，听见老婆婆串门回来了，急忙掖在衣襟下。不料一慌神烫了肚皮，抓起来就往窗外扔，正巧扔在刚刚挑水进院的公爹嘴上，闹了一场笑话。

此曲目是从西河大鼓移植的，以诙谐幽默取胜。中央广播说唱团刘慧琴演唱。

得胜图　相声传统曲目。对口。短段。

叙清代末年慈禧太后命某大将军去中原镇压农民起义军，赏他穿黄马褂、戴双眼花

翎。某大将军刚一上阵交锋，即遭惨败，但却谎称告捷，骗取褒奖及犒赏，最后起义军以排山倒海之势全线夜袭，某大将军仓皇迎战、丑态百出。演员摹拟清代某武将，台词中使用很多小"贯口"，渲染出征时仪仗队的虚张声势，以及某大将军罩袍戴帽腰里挂满眼镜盒、扳指套、跟头褡裢、槟榔荷包、扇子口袋等日用品的迂腐相，阐明了骄兵必败的道理。

李德钖与张德泉、戴少甫与于俊波、陈子贞与广阔泉等擅演此曲目。

隋　唐　评书传统书目。长篇。又名《大隋唐》、《兴唐传》，据清乾隆年间话本小说《说唐》敷衍而成。

北京流传的评书《隋唐》以清末"评书大王"双厚坪所说内容最为丰富、完整，惜其底本未能传世。二十世纪三十年代北京评书演员品正三在家传《隋唐》的基础上，觅得双厚坪《隋唐》的书道儿，熔于一炉，所得《隋唐》在北京书坛上颇有代表性。陈荫荣得其师品正三所传是书，再予加工，详细讲述了《隋唐》全本，经人整理得一百四十万字，取名《兴唐传》，于 1984 年由中国曲艺出版社出版问世。

品正三、陈荫荣所述《隋唐》故事梗概为：



陈荫荣演说《隋唐》

隋灭南陈后，南陈阵亡的将军之子秦琼、程咬金避居山东。秦琼充历城县捕吏，在临潼山偶然搭救被晋王杨广追杀的李渊，后因病困于天堂县，当锏卖马，得识豪杰单雄信。又因误伤人命被发配北平府，见到失散多年的姑母秦蕊珠（罗艺之妻），被北平王罗艺派往唐璧麾下，继而受命进京向越国公杨素送寿礼。为救民女，七杰大闹花灯，反出长安。时杨广篡位，南阳关伍云召反朝自立，群雄并起。程咬金卖私盐、闹公堂，结交尤俊达一同劫了皇杠。秦琼为救程咬金闹登州，被靠山王杨林收用。三十六友贾家楼结义，立英雄会，在山东造反。英雄会三挡杨林，九战魏文通，计救逃出杨林营垒的秦琼。程咬金三斧定瓦岗，称大魔国主。隋帝杨广派兵三打瓦岗寨皆败。杨广建西苑，挖汴河，官逼民反。十八路反王拥程咬金为都盟主。太原留守李渊之子李元霸奉旨讨伐，于四平山锤震十八国。瓦岗军得救后，南伐五关，大破铜旗阵。天下各路英雄齐赴杨广所设扬州会比武夺玉玺，杨广计败毙命。李渊、李世民父子太原起兵，破潼关，占长安，大唐开国。李密失政，瓦岗军散。洛阳王王世充收单雄信，聚将抗唐。尉迟恭出世，马邑刘武周反唐后，受其派遣，抢三关，夺八寨，大战秦琼，后兵败，为李世民恩收。唐伐王世充，诛五反王，保王世充的单雄信自刎。唐太子李建成、齐王李元吉计害秦王李世民，尉迟

恭单鞭救主。李世民伐雷大鹏，灭襄阳反军。苏烈纠合五王人马反扑潼关，为罗成（罗艺之子），所阻，建成、元吉挟嫌害死罗成。李世民回师退苏烈。程咬金私访，参倒建成、元吉。李渊立李世民为太子，使代理山河。

此外，北京说《隋唐》的名家还有徐连城、潘诚立、王殿远、李月三、春厚明、连阔如、马连登等人。

婚姻与迷信　　相声曲目。对口。短段。侯宝林于1949年创作，并与郭启儒首演于1951年。

作品从介绍旧中国社会上对男人、女人各个生长阶段的褒贬不同的称呼开始，引出在婚姻礼仪上对妇女的污辱、歧视，及其一系列带有浓重封建迷信色彩的做法，细致地叙述、分析了包括上轿、进门、坐帐、铺床等一套传统的繁文缛节，对封建主义在婚姻问题上的表现给予了无情的揭露与批判。

曲本收入1980年由人民文学出版社出版的《侯宝林相声选》。

维生素　　相声曲目。对口。短段。1950年初，刚从美国回国的作家老舍为使相声适应中华人民共和国成立后的新形势，促进艺术的革新与发展，亲自动手编写的脱胎于传统相声《菜单子》的新作品。内容为强调人的饮食要注意营养，多吃含有各种维生素的饭菜，才能身体强壮。如果只为"食不厌精、菜不厌细"，既浪费金钱，又不合乎卫生。

曲本收入1982年中国曲艺出版社出版的《老舍曲艺文选》。北京市曲艺团赵振铎、赵世忠曾演出过此节目。

续小五义　　评书传统书目。长篇。为《三侠五义》（《大五义》）和《小五义》的续书。其首创者为清人石玉昆，后历经众手始成。最早可见光绪十七年（1891）北京文光楼刻本，不题撰人。从情节内容看，此书前文所叙各个英雄人物与反面人物才有结局，故《续小五义》与《大五义》、《小五义》连成一体，构成了一个完整的故事。

民初以来，北京说书名家王致廉、王傑魁、刘傑谦、傅阔增、马连登等擅长说此书，均在《小五义》后接说。从北宋时众侠义英雄攻破谋反的襄阳王所设铜网阵开书，先叙智化与沈仲元私探冲霄楼，智化被月牙形铡刀机关卡住，艾虎借来欧阳春宝刀削毁铡刀救出智化，盗得叛贼名单。展昭、徐良、蒋平等几经周折，终破铜网阵，反王赵珏由暗道逃至宁夏国。其后大内更衣殿天子冠袍带履被盗，开封府尹包拯奉旨带展昭、蒋平往勘，查明乃采花贼白菊花晏飞所为。使属下邢如龙、邢如虎行诈，探知所盗御物已献贼首东方亮。晏飞觉察，将二邢剜目断手而去。展昭打跑晏飞，晏飞于逃窜中又作恶多起，被徐良击败，四处逃命。展昭、蒋平及五小义士等密藏于南阳团城子东方亮府附近"三千户"一地，伺机破藏珍楼。徐良等数探藏珍楼，险遭不测；后寻得楼图，智化乃率小五义破藏珍楼，得天子冠袍带履，并得鱼肠剑。众英雄借东方亮设擂比武之机，设伏生擒东方亮，使其党瓦解。东方亮之妹玉仙为兄报仇，夜闯开封府，刺包拯未逞，盗相印而去。徐良等奉命至朝天岭寻印，招亲于阎

府。襄阳王赵珏于宁夏国兴兵，委朝天岭寨主王纪先为帅，进攻潼关。徐庆、徐良等率乡民大破反贼。蒋平走水路探朝天岭，杀王纪先。玉仙于亡命中，为侠女阎英云、郑素花所杀。众英雄夺回相印，火焚朝天岭。闻报晏飞率贼众攻破陷空岛，守岛的老义士卢方负重伤，群雄回救陷空岛，杀晏飞。赵珏又攻潼关，群雄与其决战，大破之。赵珏被擒，气极而亡。宁夏国遂打来降表归顺朝廷。包公上朝复旨，天子降旨，所有平叛有功人员，皆封赏有加。至此，《三侠五义》及其续书（全书又名《忠烈侠义传》）方告终结。

王傑魁所说《续小五义》，情节有所不同，包括了群雄大破铜网阵，北侠出家，白菊花盗冠袍带履，火烧潞安山，东方清沙滩设擂，群雄大破藏珍楼，徐良醉打猛虎，徐良招亲，王纪先、王纪祖败亡，谷云飞巧得宝铠，白芸生初试鱼肠剑，群雄驰救陷空岛，风雨滩白菊花被乱刃分尸，摆战场襄阳王被擒、负气而亡等热闹关目。

游武庙　京韵大鼓传统曲目。短段。又名《刘伯温辞朝》。一七辙。故事内容源于民间传说。

叙明代的开国皇帝朱元璋，带着军师刘基（即刘伯温）游览武庙，见三国时人赵云和隋末人王伯党的塑像都摆在殿外，就问是什么原因？刘基说："宋时修庙的人认为，赵云在长坂坡逼死了刘备的夫人糜氏；王伯党在阵前牺牲时身体压在了主子的尸体上，他们均属于不忠于君王的人，所以被摆在殿外了。"朱元璋不以为然，说："这都是忠义之人。"就派人搬到殿内去陈列。朱元璋在殿内看到有伍子胥和韩信的塑像，很不满意，说："他们是不忠不孝的人。"立刻派人搬到殿外，将塑像砸碎。接着，朱元璋又看到张良的塑像，生气地说："张良保汉王没有保到底，他要在我跟前，我就把他剥了皮！"军师刘基一听，感到皇帝是指着张良骂自己，联想到伴君如伴虎，前景不妙，应该急流勇退。不久，辞朝而去。

刘宝全演唱的此曲目片断民国十八年（1929）由胜利公司灌制成唱片。

彭公案　评书传统书目。长篇。又名《安良传》。《彭公案》是《施公案》的姊妹篇，所讲故事发生在《施公案》故事之前，而成书在《施公案》之后。早在清道光年间（1821—1850），北京已有侠义英雄助彭鹏（康熙朝名臣，实有其人）办案故事和单本彭公戏流传，后说书人将其敷衍成评书《彭公案》，一续再续，篇幅越拉越长。是书主要讲侠义英雄除暴安良行径，很少彭公断案事，故又以《安良传》称之。

北京评书艺人讲说《彭公案》向分两派：一派以任俊山为代表称任派，讲到后半部彭鹏奉旨西征西夏，无马玉龙这个英雄人物，称"忠义西巡"。另一派以黄诚志为代表，称黄派，黄对全书进行了一番剪裁整理，说后半部彭鹏西征，以马玉龙为书胆，称"龙虎西巡"。光绪十七年（1891）有署名贪梦道人者将《彭公案》付梓行世，从其内容、行文、语言看，是将黄派《彭公案》的道儿活略加整理，有情节重沓、语多不通之病。

《彭公案》的故事梗概为：彭鹏在三河县知县任上，拿获恶霸左青龙。左之同党武文华买通朝中言官罢了彭鹏官职。义侠李七侯邀集绿林英雄为彭复官奔走；为此，黄三太指镖

借银，镖打窦尔敦。彭公复官后，黄三太拿获武文华，又在京师镖打猛虎救驾，得康熙御赐黄马褂。杨香武慕其所为，盗得御用九龙杯，却又失落。彭鹏奉旨命黄三太寻杯，黄、杨火烧避侠庄，盗回御杯。彭鹏被擢升为河南总督，在欧阳德、张耀宗、徐胜等协助下，破紫金山、宋家堡，平叛有功，迁兵部尚书，奉旨查办大同事务。一路斩奸锄恶，于溪皇庄拿花得雨，鸡鸣驿逐九花娘，至大同赖义侠纪有德之助大破画春园，擒叛臣傅国恩。其后又破剑峰山、福丞寺。石铸盗走御用桃花玉马。彭鹏借伍氏三雄之力擒收石铸。西夏反叛，彭公奉旨西巡，英雄马玉龙出世。西巡至永城，彭鹏被劫，众英雄破红龙涧救彭，杀贼戴奎章。彭鹏在马玉龙、胜奎、邱成、石铸、武杰等护卫下，与和尚飞云、道士清风、马道玄等展开反复较量，旋破清水寨擒马玉山。马玉龙等里应外合，倒反佟家坞，捉八卦教主佟金桂；于会仙亭大战，擒八卦教余党韩登。马玉龙误陷连环寨孽龙潭。金清率四十八路人马，在青莲岛与众英雄交兵。马玉龙返回，捉金清，平连环寨。欧阳德出家，云游天下，助马玉龙等破大小狼山。贺兰山金枪大王白起戈欲犯中原，在四角山摆设牧羊阵，彭鹏率众英雄三打牧羊阵，阵破贼降，逃匿于此的飞云、清风、周百灵等俱被擒获。彭公等还朝，康熙帝赏赐有加。

因此书过长，说书人往往只选择其中局部说讲，如《杨香武三盗九龙杯》、《九花娘》、《真假欧阳德》等，鲜有说讲全书者。

韩英见娘　河南坠子曲目。短段。江洋辙。1961 年王中一根据歌剧《洪湖赤卫队》中的一场编写。先由孙书筠以京韵大鼓形式演出。叙第二次国内革命战争时期，红军从湖北洪湖转移后，当地恶霸地主彭霸天卷土重来，将赤卫队包围在孤岛上。赤卫队核心领导人韩英因掩护突围被捕，被关押在彭家乡。敌人让她写信招降，她严词拒绝，被打得遍体鳞伤。彭霸天抓来韩妈妈送牢房探视，妄想利用亲子之情来劝降，结果诡计落空。

北京市曲艺团河南坠子演员马玉萍于 1963 年演出。

韩信算卦　太平歌词传统曲目。短段。艺人根据民间故事敷衍而成。言前辙。

叙汉三齐王韩信，路遇一摆卦摊的道长，遂进棚请他给自己卜算。经道长挑明，韩方知道自己的阳寿本应有七十三年，但由于做过五件不好的事，如九里山埋母、问路断樵、设九龙埋伏计、逼霸王乌江自刎等，总共损去阳寿四十年，只能活到三十三岁即告寿终。韩信因此悟到天命不可违，怅然而归。

此曲目多由相声演员在明地演出时兼唱，二十世纪三十年代曾在各相声场地上流行一时。王兆麟曾于二十世纪二十年代末将其中片断灌制成唱片。擅唱此曲目的还有张杰尧等。四十年代后很少再有人演唱。

韩湘子上寿　梅花大鼓传统曲目。短段。又名《韩湘子讨封》。言前辙。1962 年北京市曲艺团挖掘整理。内容源于民间神话故事。

叙唐代在终南山修行的韩湘子，为给唐王庆寿，携花篮驾云来到长安金銮殿。他施展法术献出西瓜、仙桃，又显现出仙女翩翩起舞和四大名山的美景，还变出采莲船在殿前漫

游。唐王很高兴，赐给韩封号，韩乘风而去。

北京市曲艺团曹宝禄、刘淑慧用男女对唱形式演唱，弦师韩德福任主要伴奏。



曹宝禄（右）、刘淑慧演唱《韩湘子上寿》

棺材铺　　数来宝传统曲目。短段。

演出时，甲以数来宝艺人身份出现，乙则假定为开买卖的“掌柜的”。“掌柜的”处处设置障碍，故意刁难对方，不给艺人银钱。而甲则施展即兴编唱的独特本领，凭借本身的机智和善辩，进行智慧的较量。演唱中甲随机应变，时而对“掌柜的”奉承、恭维；时而又质疑、奚落，有时还穿插自我解嘲和插科打诨，再现了当年数来宝艺人“串街走唱”的演唱情景。作品运用棺材这样一个不祥之物作为贯穿性的道具，采取“串词儿”的手法，将“掌柜的”所开设的各种买卖，都同棺材铺挂上钩。通过甲的诡谲、巧辩，使“掌柜的”处于尴尬的境地。《棺材铺》被艺人称为“一头沉”的活，甲与乙的比重悬殊。甲的唱词滔滔不绝，乙只是在唱词间隙穿插少量的话白。通篇韵文、“白口”并举，以“白口”为主，约占唱段的三分之二，韵文仅一百三十余行。全部唱词，共分“棺材铺”、“法院”、“电影院”、“杂货铺”和“掌柜的成亲”五个段落。演唱时段落可增可减，数说生意行如“理发馆”、“切面铺”、“自行车行”等都有一些套路，可灵活穿插。

该曲目是北京市曲艺团高凤山的拿手节目，曾先后同高德亮以及王学义合作演唱。

装小嘴儿　　相声曲目。对口。短段。张述今于1958年根据冯大权、高秀琴的相声小段改编而成。

内容以传统话本中描绘女子的“美人赞”引入，分析了“柳叶眉、杏核眼，樱桃小口一点点，杨柳细腰赛笔管”的所谓“美”，在现实生活中的别扭和种种不便。接着，叙述了某年轻女子为“美”所趋使，专捡小口型的字眼儿回答别人的问话，以掩饰自己嘴大的缺点，因而闹出了“在俱乐部、当秘书、管跳舞”、“上百货楼、打醋”等笑话，最后在无意之中还是现出了原形。善意地讽刺了生活中那种爱虚荣、不实事求是的人。

中国建筑文工团曲艺队张述今、赵连甲于1958年首演。中央广播说唱团马季、于世猷也擅演此曲目。

装灶王　　经过整理改编的山东琴书传统曲目。短段。原名《钻炕洞》。江洋辙。1953年杨学凡、王决、李金山整理改编。

叙封建意识浓厚的王大娘，对长大成人的女儿兰香百般禁锢。一日，后院男青年张大

昌乘大娘外出烧香之机来与兰香相会，不想竟被归来的老人堵在房中。兰香急中生智，利用母亲迷信神佛的弱点，令大昌将锅烟子抹在脸上装作灶王，然后对母亲假施命令："玉皇派我把旨降，小兰香应该许配张大昌。"不仅巧妙地使大昌脱离了现场，而且借机促成了二人的婚事。

1953年中央广播说唱团王月华、刘淑敏首演，并被人民广播器材厂录制成唱片。



王月华、刘淑敏演唱《装灶王》

黑姑娘　数来宝曲目。短段。1950年王亚平据传统唱词《放黑牛》改编。

叙一对农村的男女青年，在劳动中建立了感情，自由恋爱，结为夫妻。通过婚姻自由这件事，歌颂了新社会的新风尚和共产党的领导。如作品中唱到，"要不是毛主席领导来革命，农民们哪能翻身得自由，打不开千年老封建，黑姑娘一生受苦难出头！"

曲词1950年由北京文艺社、大众文艺创作研究会编辑，北京宝文堂书店出版。北京市曲艺团高凤山擅长演此曲目。

帽子工厂　相声曲目。对口。短段。1976年常宝华、常贵田创作并演出。



常贵田（左）、常宝华表演《帽子工厂》

"帽子"系指"文化大革命"期间，动辄给人民群众和干部头上加的种种上纲上线的政治罪名。作品通过大量事实，揭露"四人帮"一伙为达到篡党夺权的目的，无限上纲、恣意胡为的罪行。对林彪、江青一伙飞扬跋扈、口是心非的丑恶嘴脸，进行了辛辣的讽刺。是粉碎"四人帮"后相声艺术脱颖而出的优秀代表作品之一。

中央人民广播电台1977年录音播放。曲本获1980年《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部主办的"全国优秀短篇曲艺作品评奖"一等奖，并收入中国文联出版公司1985年出版的《中国新文艺大系(1976—1982)·曲艺集》。

猴儿吃西瓜　京东大鼓曲目。短段。一七辙。赵俊良于1979年根据同名寓言改编。

叙一窝猴围着一个西瓜，谁也不知道怎么吃。大猴说："应该吃籽。"老二说："应该吃

瓤。”猴三说：“吃籽吃瓤都不对，应该吃皮。”他们把西瓜摔成碎块，猴三抢先吃起了皮，他越吃越觉得不好吃。这时，大猴与老二他们吃吃籽、尝尝瓤，又啃啃皮，最后感觉到吃瓤是对的。他们劝猴三放下皮，也来吃瓤。可是小猴三很爱面子，不愿听别人的意见，结果被西瓜皮噎得憋红了眼睛、流出了泪，喘不过气来。意在说明实践是检验真理的尺子，主观主义是自欺欺人的。

北京市曲艺曲剧团赵俊良于1979年演出。

登山英雄赞　相声曲目。对口。短段。马季于1958年创作。作品取材于我国登山健儿攀登珠穆朗玛峰的真实事迹。

作品用第一人称的手法，详细叙述了中国登山队3月24日从营地出发，直至5月25日登上世界最高峰的整个过程。以谐趣的风格歌颂了登山英雄的大无畏精神。是马季编演歌颂型相声的成功之作。

中央广播说唱团马季、于世猷于1958年首演。中央人民广播电台录音播放。

登　记　评书书目。中篇。1950年赵树理创作。

叙张木匠的女儿艾艾与同村青年小晚相爱，无意中丢失了定情物罗汉钱。其母小飞蛾捡到了钱，发现了他们的隐情，村中也有了对他们“声名不正”的指责。女青年燕燕与同村的小进相好，可迫于母亲“寻死”的压力，只得同意去和另外一个连影儿也没见过的人登记。她十分同情艾艾、小晚的处境，毅然决定充当他俩的介绍人。小飞蛾也有感于自身不幸的遭遇，说服丈夫，将罗汉钱还给了女儿。村民事主任以“不正经”为名，不给艾艾、小晚开结婚介绍信，燕燕遂陪二人直奔区上。因中央人民政府颁布有《婚姻法》，艾艾、小晚如愿以偿，并被区上认定为模范婚姻。燕燕妈也打通了思想，同意女儿和小进去登记。

赵英颇于1950年首演，并经中央人民广播电台向全国播放。曲本发表于《说说唱唱》创刊号，后收入1983年中国曲艺出版社出版的《赵树理曲艺文选》。

雍正剑侠图　评书传统书目。又名《童林传》。长篇。为天津评书艺人常杰淼编纂并首演于二十世纪二十年代，曾在《新天津报》连载，民国十七年(1928)起陆续分集出书，至民国三十二年(1943)共出四十集，未终卷(相传其后半部为常之弟子蒋轸庭等所续)。

书叙清康熙年间(1662—1722)童林兴八卦门武术，投靠雍亲王、保大臣年羹尧，寻宝破案、平山灭寨，及武林争斗故事。全书分上中下三部，篇幅浩瀚，一共写了五百七十多位“英雄”。二十世纪三十年代，该书目由天津传入北京后，成为北京书坛上上座率较高、也最有争议的书目之一。北京评书界不少人会说此书，说得较好的有李鑫荃、陶湘九、耿增春等。

李鑫荃的《雍正剑侠图》内容驳杂，头绪繁多，其所述要事包括：童林学艺，奉师命下山兴八卦门武术，头结、二结、三结一掌仇；打杭州擂；南北昆仑会，北高峰受贺号镇八方紫面昆仑侠；斩九寨结仇铁善寺；双猛搅重阳；群侠会济慈；十老请八卦，八卦会太极；夜探玲珑

岛；西方侠深江擒二寇；商家林劫囚车；四跑城墙，拿林宝二义；公主坟比武，云飞威镇沙雁岭；亮镖会掌打燕子坡；群侠会燕普；保钦差查四川；降龙伏虎会达摩；大破转心亭，寻得太原府金牌；西方侠掌打董家五虎；慧斌鞭扫七星山；杀六僧计烧白虎寺；四杰岭石老侠遇救；三举鞭群侠会慧斌；断龙涧烈女殉夫；九香铁球戏三寇；泰和店水箭打群贼；八寇十贼闹剑州；童林丢钦差，大闹紫侠庄；三侠夜探蓬莱岛；火烧段家庄；打剑山倒反四龙；菩提寺金锁换玉莲；董化一夜走十三险；王双全、于斗夜盗八宝灯，事败，于氏菜刀劫法场；胜陶然三打剑山；慈云进山遇海川；童林换剑联姻，闯蓬莱剑斩石头僧；五挡英王；三小引年羹尧率众火烧万林庄；年钦差被困银沙盘，慧斌解围；古玄贞夜探藏峰岛、三阳观；六老四小火烧三阳观；三挡西安侯；冷镇弹打群寇；陶源火烧行营；三剑客围攻泥小鬼；秦鸣远山东寻兄；捉拿段国基、段国柱；谢家滩三立擂；年钦差被困葫芦峪；胜陶然三打藏峰岛；苗吉庆锤震燕云风；雍亲王书信到陕西，童海川奉命上北京。

新五圣朝天　单弦牌子曲曲目。短段。言前辙。1949 年沈彭年作词。

曲词运用拟人的手法描述开国典礼的大会场，领袖宣读政府公告，人民热烈鼓掌，掌声猛如潮水，在一旁也乐坏五位“神仙”，即电话机、电灯、电车、自来水和电线，它们争相诉说自己的作用和功劳，以致吵闹不休。一位工人走来给它们讲明了分工合作的道理，五位听罢，互相道歉，决心齐心合力在工人阶级领导下搞好生产建设。



曹宝禄演唱《新五圣朝天》

由曹宝禄演出。该曲目曲本 1950 年由北京宝文堂书店以单行本出版发行。

新　兵　相声曲目。对口。短段。王存立、杨世铭 1963 年合作。

叙一个饭馆服务员，由于轻视服务员工作，结果闹了不少笑话，甚至把“红烧排骨”报作了“红烧老头儿”。通过实践他逐步认识到，干好哪一行也不容易。在老师傅的耐心帮助下，苦练基本功，热情为顾客服务，终于成为一名合格的服务员。

两位作者当时是业余相声演员，他们于 1963 年将这一作品搬上舞台。中央人民广播电台曾录音播放。北京市曲艺团赵振铎、赵世忠也擅演此曲目。

蜈蚣岭　联珠快书传统曲目。又名《削道冠》。短段。言前辙。清末奎松斋编演。取材于施耐庵的小说《水浒传》第三十一回“张都监血溅鸳鸯楼，武行者夜走蜈蚣岭”。

叙武松在孟州杀死张都监后假扮头陀逃奔二龙山。路过蜈蚣岭时，听说恶道王飞天抢走民女张秀英，武松遂闯上山去，经一场恶战，杀死王飞天，为民除了害。

该曲目是联珠快书的代表性曲目之一。1952年中央人民广播电台戏曲组对唱词进行了整理，删改了一些宣扬宿命论的陈词。同年，由北京曲艺团单弦演员曹宝禄演唱并录音播放。

解学士　相声传统曲目。单口。中篇。艺人根据话本小说《解学士诗》和民间传说改成单口相声。刘宝瑞择其精华，整理成篇。

叙明朝南京有解姓老两口，以开豆腐坊为生。老两口有一个儿子，取名解缙，非常聪明。有一次过年，小孩写了一副对联贴在了豆腐坊的门口，没想到招来丞相的嫉妒。丞相百般刁难，小孩随机应变，丞相自以为学识渊博，又把小孩找到府中，想以对对联的方式难住对方，没想到小解缙对答如流，反使丞相难堪。丞相文竭技穷，最后只好不了了之。

该曲目是中央广播说唱团刘宝瑞的代表曲目，1956年被中央人民广播电台录音播放。曲本收入1981年中国曲艺出版社出版的《单口相声传统作品选》。

精忠传　评书传统书目。又名《说岳》。长篇。艺人根据清代钱彩的小说《说岳全传》敷衍而成。

书叙南宋时期岳飞精忠报国的故事。金兀术入侵中原，徽、钦二帝被俘，身陷北国。康王赵构飞马渡江，建立南宋。朝中李纲、宗泽等老臣，为抗金兵，起用岳飞、韩世忠等名将。岳飞亲率岳家军浴血奋战，首战八盘山告捷。岳家军乘胜追击，青龙山以八百破十万，爱华山宝枪会双斧大战金兀术，直至朱仙镇大获全胜，迫使金兀术退出中原。但朝中秦桧、张邦昌等奸臣投靠外邦，陷害忠良，怂恿赵构发十二道金牌调岳飞回朝，以莫须有的罪名，斩岳飞父子于风波亭，酿成千古奇冤。北京评书艺人在书馆说《精忠传》，一般从岳鹏举枪挑小梁王、大闹武科场开书，到风波亭岳飞被害止。

清末民初艺人潘诚立说《精忠传》最负盛名，他文化水平高，说功又好，“说、学、做、白、评”五艺俱佳。说牛头山高宠报号，直入金营护卫粮车，十决十荡，万夫辟易，非常精彩。东北军阀张作霖曾请他到沈阳大帅府赛说《精忠传》。与潘同时的黄诚志也擅长说《精忠传》。至二十世纪三十年代，受业于潘诚立的张少兰(张豫兰)具有其师之风，也以一部《精忠传》享名北京书坛。北京评书界说《精忠传》较著者还有双厚坪、张致兰、刘继云、刘荣安、陈荣启等人。



马季(左)、唐杰忠表演《舞台风雷》

舞台风雷　相声曲目。对口。短段。马季、锡钧1977年创作，是粉碎“四人帮”后相声脱颖而出的优秀作品

之一。它揭露、抨击了“四人帮”反党集团，为篡党夺权制造舆论，在文艺领域中大搞文化专制主义的罪行。整段相声通过仿学豫剧现代戏，边唱、边叙、边评的表演，形象地描绘了“四人帮”骨干胡部长的丑恶嘴脸。

中央广播说唱团马季、唐杰忠合说。中央人民广播电台 1977 年录音播放。作品获 1980 年《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部主办的“全国优秀短篇曲艺作品评奖”二等奖，并收入 1980 年四川人民出版社出版的《马季相声选》。

翠屏山　单弦牌子曲传统曲目。中篇。中东辙。司瑞轩编写。取材于施耐庵小说《水浒传》，共分“酒楼泄机”、“杨雄醉归”、“怒杀裴如海”、“石秀杀山”四本。

叙杨雄与石秀结成盟兄弟，石发现杨妻潘巧云与僧人裴如海私通，乃告杨雄。杨雄查问时潘反诬石调戏自己，杨误信不疑，遂与石秀断绝来往。石为解不白之冤寻找证据，夜间在杨家附近守候，裴僧甫自潘处溜出，即被石杀死。石剥下裴衣请杨过目，杨顿释前嫌，与石商定，托名烧香，将潘巧云诳至翠屏山审明奸情，将潘杀死。石与杨为避祸一同投奔梁山。

擅演此曲目的演员有荣剑尘、常澍田、何质臣、谢芮芝、曹宝禄等，各自演唱之曲词不尽相同。其中仿学僧人唪经的曲牌〔香赞〕和〔焰口（召请）〕，只在此曲目及《武松杀嫂》中才有。何质臣演唱的该曲目片断，民国二十一年（1932）曾由高亭公司灌制成唱片。

醉打山门　单弦牌子曲新编曲目。短段。发花辙。1954 年姚惜云、王焚根据清人传奇《虎囊弹》改编，王決整理。

叙鲁智深因打死恶霸，避祸出家，来到五台山，胸中愤懑，对青灯黄卷的生活非常不满。一天，从山下喝醉酒归来，一怒之下竟打坏庙宇山门，砸烂天王神像。

该曲目由中央广播说唱团马增蕙演唱，胡宝钧创腔并伴奏。1954 年中央人民广播电台录音并播放。

醉　酒　相声曲目。对口。短段。侯宝林 1962 年编写，同年与郭启儒在中央人民广播电台合说并被录音播放。

曲目内容是讽刺某些酗酒闹事人的丑态，题材源于刘炽提供的两则东欧笑话，创作时重新构思。其中最脍炙人口的情节，即让醉鬼顺手电筒的光柱爬上去，他说：“我懂，我爬上去呀！我爬到半道儿，你一关电门我掉下来啦！”

曲本收入 1980 年人民文学出版社出版的《侯宝林相声选》。

糖醋活鱼　相声曲目。对口。短段。1984 年侯跃文、沈永年合作。

叙一个中国厨师应邀到国外进行烹饪表演，他的拿手菜糖醋活鱼令外国朋友赞叹不已。外国老板不惜用重金聘请他，年轻美貌的外国女郎向他表达了爱慕之情，希望他能留下。但是，金钱和美色都没能使他动心，他毅然回到了祖国。作品结构严谨，“包袱儿”耐人回味。

中国铁路文工团说唱团侯跃文、石富宽首演，在1984年中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》编辑部、《中国青年报》社主办的“全国相声评比”中获表演、作品一等奖。中央人民广播电台录音并播放。曲本发表于《曲艺》1984年十一期。



侯跃文(左)、石富宽表演《糖醋活鱼》

霍元甲打擂　联珠快书新编曲目。短段。姑苏辙。1985年张喜林创作。

叙清代末叶，政治腐败，列强乘虚而入。沙俄帝国派来大力士波索夫，在北京设下擂台，扬言“铁拳专打东亚病夫”，向中国人民挑衅。武林志士霍元甲为了维护祖国的尊严，登台勇战狂徒。力大如牛的波索夫企图用消耗战术击败对方。霍元甲将计就计，故作手忙脚乱，借机使出“迷踪”神拳，终于打得波索夫口吐鲜血躺倒在地。



张玉林(左)、希世珍演唱《霍元甲打擂》

曲词韵脚整齐，节奏鲜明，大量使用了比喻、排比等修辞手法，如用“攒十字”的词格写了波索夫的变化，战前自诩“一身的肌肉、两膀的膂力、三载硬功、四肢有力、五官灵敏、六路长拳、七滚八翻、十拿九稳”，结果是“一身是汗、两眼发黑、颠三倒四、五脏六腑、七上八下、犹如酒后失足身无主”。

北京市工人业余艺术团曲艺队张玉林、希世珍于1985年首演。

薛家将　西河大鼓传统书目。长篇。书叙从李世民登基，李治、李显继位，武则天亲政，至李旦复唐归位的近百年历史中，薛



彭素海演唱《薛家将》

家名门五代豪杰的传奇故事。薛家名将英勇善战，忠心保国，却屡遭奸臣陷害，几被满门杀绝。

全书包括《薛仁贵征东》(又名《跨海征东》)、《回唐传》(又名《三请薛仁贵》)、《薛丁山征西》(又名《大西唐》、《三请樊梨花》)、《薛刚反唐》(又名《续少西唐》)、《薛雷扫北》等分部。从民国初年以来，北京的西河大鼓艺人田玉福、马连登、彭素海、关顺贵、梁瑞俊等都说唱过《薛家将》，其中比较常说的部分为《跨海征东》和《薛刚反唐》。

穆桂英指路　经过整理的河南坠子传统曲目。短段。一七辙。王尊三、赵其昌分别整理。

曲词取材于民间流传的“杨家将”故事。叙小将杨宗保单枪匹马赴岭西探母搬兵，深山迷路，问道于正欲下山报效国家的草莽女将穆桂英。穆桂英对杨家小英雄一见钟情，借指路大胆地倾吐了自己的爱慕之情。后二人通过比武，订下终身，双双赶赴边关。

擅唱这一曲目的有北京市曲艺团姚俊英、马玉萍等。马玉萍有《穆桂英指路》盒式录音带出版。赵其昌整理本曾于1979年文化部举办的中华人民共和国成立三十周年献礼演出中获创作二等奖。

黛玉葬花　梅花大鼓传统曲目。短段。言前辙。内容取材于小说《红楼梦》第二十三回。德寿山据清末王文端传本整理。金万昌首唱于四海升平茶园。

叙清明前后，宝玉到潇湘馆探视黛玉，紫鹃说她扛着花锄提着花篮到园子里去了。宝玉来到花园，顺着黛玉吟诵《葬花诗》的声音找到了她。二人互诉衷情。

此曲目有梅花大鼓的两个间奏音乐“上三番”和“下三番”，它大开大合、起伏跌宕，鼓板和谐，别有情趣，在鼓曲音乐中独具特色。

北京擅长唱此曲目的演员有金万昌、郭筱霞、刘淑慧等。

黛玉焚稿　京韵大鼓传统曲目。短段。曲词由清代韩小窗所写子弟书词《露泪缘》(共十三回)中的“神伤”、“焚稿”两回糅合改编而成。江洋辙。

故事见于曹雪芹小说《红楼梦》第九十七回“林黛玉焚稿断痴情，薛宝钗出闺成大礼”。叙林黛玉听说贾宝玉将娶薛宝钗，黯然神伤，心灰意冷，在病榻上命紫鹃将宝玉题赠的诗帕及自己所写的诗稿，尽投火盆烧毁。

白云鹏整理唱词时将原“焚稿”的人辰辙改为江洋辙，和“神伤”前后一气贯通，演唱时吐字清晰，唱腔委婉，通过似说似唱传达人物的内心情感，甩板时使用叠句，比较细腻地描述了林黛玉的心声。是为白(云鹏)派代表曲目之一。其中片断民国二十一年(1932)曾由高亭公司灌制成唱片。

传统曲（书）目表

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备 注
一字两读	相声(单口)	短段	别称《双意字》
一字笑话	相声(单口)	短段	别称《盲人跳水》
一妻一妾	相声(单口)	小段	
一窝黑	太平歌词	短段	
一文钱	太平歌词	短段	
一道黑	太平歌词	短段	
一入荣国府	子弟书	短段	
一匹布	子弟书	短段	
一生不懒	岔 曲	短段	
一字千金	岔 曲	短段	
一朵祥云	岔 曲	短段	
一见多才	岔 曲	短段	
一见多情	岔 曲	短段	
一见多娇	岔 曲	短段	
一门五福	岔 曲	短段	
一物生在金銮殿	岔 曲	短段	
一铺土炕	岔 曲	短段	
一品当朝	岔 曲	短段	
一座幽斋	岔 曲	短段	别称《一间幽斋》
一阵阵和风	岔 曲	短段	
一捧雪	岔 曲	短段	
一进书房	岔 曲	短段	

（续表一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
一对对鸳鸯	岔　曲	短段	
一福压百祸	岔　曲	短段	
一匹布	单弦牌子曲	短段	
一门忠烈	单弦牌子曲	短段	
一见多情暗滚下泪痕	单弦牌子曲	短段	“枣核儿”
一百单八州	西河大鼓	短段	
一日三喜	河南坠子	短段	
九花娘	评　书	长篇	
九老兴隋	评　书	长篇	
十二寡妇征西	评　书	长篇	
七剑十三侠	评　书	长篇	
十粒金丹	评　书	长篇	
儿女英雄传	评　书	长篇	
九头案	相声(单口)	中篇	别称《九头十三案》
八仙得道	相声(单口)	中篇	
八阵图	相声(单口)	短段	
八大改行	相声(单口)	短段	
九月九	相声(单口)	短段	
十二缺	相声(单口)	短段	
二十四孝	相声(单口)	短段	
二十八须	相声(单口)	短段	
八大吉祥	相声(对口)	短段	
八德四怪	相声(对口)	短段	
八不咧	相声(对口)	短段	
十枝梅	相声(对口)	短段	
十四口	相声(对口)	短段	别称《反七口》

（续表二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
十聋	相声(对口)	短段	别称《打岔》
十遍安	相声(对口)	短段	
十八愁	相声(对口)	短段	别称《数板绕口令》
丁甲山	相声(对口)	短段	
儿子迷	相声(对口)	短段	别称《刮猪毛》
八猫图	相声(群口)	短段	
八大吉祥	相声(群口)	短段	
八月里丰年多	双　簧	短段	
二呀我的哥	双　簧	短段	
十姐妹夸夫	太平歌词	短段	别称《十枝梅大上寿》
十二个月	太平歌词	短段	
十八穷	太平歌词	短段	
二仙采药	太平歌词	短段	
二玉论心	子弟书	短段	
八阵图	联珠快书	短段	
十至一	岔　曲	短段	
十三道辙	岔　曲	短段	
八角鼓子弟规	岔　曲	短段	
八　怕	岔　曲	短段	别称《耗子怕狸猫》
八花八典	岔　曲	短段	
八　茶	岔　曲	短段	
八　马	岔　曲	短段	
八　喜	岔　曲	短段	
八　爱	岔　曲	短段	
八　猫	岔　曲	短段	别称《八猫图》
八骏马	岔　曲	短段	

（续表三）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
人迹板桥霜	岔　曲	短段	
九尽春回	岔　曲	短段	
又是秋	岔　曲	短段	
入深山狂风如吼	岔　曲	短段	别称《风雨归舟》
八仙上寿	单弦牌子曲	短段	别称《八仙庆寿》
十里亭	单弦牌子曲	短段	牌子曲群唱
二十四节	单弦牌子曲	短段	“腰截”
七圣朝天	单弦牌子曲	短段	
十八愁	拆唱八角鼓	短段	
十里亭	拆唱八角鼓	短段	
八仙庆寿	拆唱八角鼓	短段	
七星灯	京韵大鼓	短段	别称《孔明求寿》
七擒孟获	京韵大鼓	短段	
十八愁	京韵大鼓	短段	
十三辙	京韵大鼓	短段	
十里亭	京韵大鼓	短段	
八　爱	京韵大鼓	短段	
七子八婿	梅花大鼓	短段	
十粒金丹	铁片大鼓	长篇	
七贞小八义	铁片大鼓	长篇	
七子八婿大上寿	铁片大鼓	短段	
丁香割肉	铁片大鼓	短段	总四本
十八愁	铁片大鼓	短段	
十爱夸夫	铁片大鼓	短段	
二仙采药	铁片大鼓	短段	
十里亭饯别	十不闲莲花落	短段	

（续表四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
十全福禄	十不闲莲花落	短段	
丁香割肉	十不闲莲花落	短段	
十字坡	数来宝	短段	
二姑老爷拜年	数来宝	短段	
八国联军进北京	数来宝	短段	
丁香割肉	西河大鼓	短段	
十不足	西河大鼓	短段	
十字坡	河南坠子	短段	
之子于归	河南坠子	短段	
小八义	评　书	长篇	
小五虎演义	评　书	长篇	
三下南唐	评　书	长篇	
大明兴隆传	评　书	长篇	
万花楼	评　书	长篇	
马潜龙走国	评　书	长篇	
飞龙传	评　书	长篇	
马寿出世	相声(单口)	中篇	别称《王府比武》
广德楼	相声(单口)	中篇	
三瘸婿	相声(单口)	短段	
三怪婿	相声(单口)	短段	
三近视	相声(单口)	短段	
三吃鱼	相声(单口)	短段	别称《东坡鱼》
三娘教子	相声(单口)	短段	
大脑袋	相声(单口)	短段	别称《糊涂》
大夫上任	相声(单口)	短段	别称《买枕上任》
小神童测字	相声(单口)	短段	
小燕报恩	相声(单口)	短段	别称《打油诗》

（续表五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
上　学	相声(单口)	短段	
上饭馆	相声(单口)	短段	
下　棋	相声(单口)	短段	
山西徒弟	相声(单口)	短段	别称《别扭话》
山西人要账	相声(单口)	短段	
山东斗法	相声(单口)	短段	
山东戏妻	相声(单口)	短段	别称《山东二黄》
习　惯	相声(单口)	短段	别称《刽子手砍脖子》
飞笔点太原	相声(单口)	短段	别称《王羲之》
水不开	相声(单口)	小段	
大力丸	相声(单口)	小段	
下神	相声(单口)	小段	
三笑	相声(对口)	短段	
三点水	相声(对口)	短段	
三字经	相声(对口)	短段	
三生有幸	相声(对口)	短段	
三近视	相声(对口)	短段	
大娶亲	相声(对口)	短段	
大上寿	相声(对口)	短段	别称《斜入钵》
大保镖	相声(对口)	短段	别称《窝瓜镖》《暗镖》
大概出不来	相声(对口)	短段	
大动员令	相声(对口)	短段	
大舌头	相声(对口)	短段	
大登殿	相声(对口)	短段	
小神仙	相声(对口)	短段	
小四相	相声(对口)	短段	

（续表六）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备 注
小抬杠	相声（对口）	短段	
小偷论	相声（对口）	短段	
小买卖论	相声（对口）	短段	
上海二簧	相声（对口）	短段	
上山求子	相声（对口）	短段	
山东拜年	相声（对口）	短段	别称《悬影》
山西家信	相声（对口）	短段	
下象棋	相声（对口）	短段	别称《支招》
下陈州	相声（对口）	短段	
下雨诗	相声（对口）	短段	
上饭馆	相声（对口）	短段	
广东话	相声（对口）	小段	
马蹄金	相声（对口）	短段	
女招待	相声（对口）	短段	
口吐莲花	相声（对口）	短段	别称《变戏法》
三三八扇屏	相声（群口）	短段	
大 审	相声（群口）	短段	别称《六部大审》
小孩语	相声（群口）	短段	别称《抢三本》
小上寿	太平歌词	短段	
大姐归宁	太平歌词	短段	
大实话	太平歌词	短段	
大福禄寿喜	太平歌词	短段	
三婿拜寿	太平歌词	短段	
三顾茅庐	太平歌词	短段	
马介甫	子弟书	短段	
女侍卫叹	子弟书	短段	

（续表七）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
女斤斗	子弟书	短段	
子仪上寿	子弟书	短段	
子母河	子弟书	短段	
乡城骂	子弟书	短段	别称《探亲家》
三难新郎	子弟书	短段	
三宣牙牌令	子弟书	短段	
三笑姻缘	子弟书	短段	
三战黄忠	子弟书硬书	短段	
下河南	子弟书	短段	
千金一笑	子弟书	短段	
千金全德	子弟书	短段	
马上联姻	子弟书	短段	全十四回
土　地	子弟书	短段	
大　将	子弟书	短段	
大子弟训	岔　曲	短段	
大四景	岔　曲	短段	
大秋景	岔　曲	短段	“腰截”
大过会	岔　曲	短段	
大实话	岔　曲	短段	别称《为人难做》
大钱诉功	岔　曲	短段	
才子佳人	岔　曲	短段	
才子佳人供月	岔　曲	短段	别称《佳人才子供月》
才子佳人对诗	岔　曲	短段	
才子佳人他在洞房	岔　曲	短段	
才分天地人	岔　曲	短段	
才郎夜看书	岔　曲	短段	

（续表八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
小八怕	岔　曲	短段	
小狗名儿	岔　曲	短段	
小似粉硝	岔　曲	短段	
小孩语	岔　曲	短段	
三国人名	岔　曲	短段	别称《三国志曲》
三潭印月	岔　曲	短段	
三战黄忠	岔　曲	短段	
千方百计	岔　曲	短段	
子弟训	岔　曲	短段	
子弟书名	岔　曲	短段	
山清水秀	岔　曲	短段	
山高月小	岔　曲	短段	
山居乐	岔　曲	短段	
山深水阔	岔　曲	短段	
山景	岔　曲	短段	别称《山景无边》
山路崎岖	岔　曲	短段	
山绕儿	岔　曲	短段	
马名儿	岔　曲	短段	
万卉争香	岔　曲	短段	
万物逢春	岔　曲	短段	
万象更新	岔　曲	短段	
万寿无疆	岔　曲	短段	
大钱诉功	单弦牌子曲	短段	
大秋景	单弦牌子曲	短段	“群曲”
大烟鬼作阔自叹	单弦牌子曲	短段	别称《烟鬼作阔十二月》
大聘嫁	单弦牌子曲	短段	

（续表九）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
大春景	单弦牌子曲	短段	“腰截”
三挡杨林	单弦牌子曲	短段	
三顾茅庐	单弦牌子曲	短段	
小　二	单弦牌子曲	短段	
小秃闹洞房	单弦牌子曲	短段	“牌子曲”
小秋景	单弦牌子曲	短段	“群曲”
小孩语	单弦牌子曲	短段	“琴腔”
已过残春	单弦牌子曲	短段	
马介甫	单弦牌子曲	短段	
马前泼水	单弦牌子曲	短段	
上　寿	单弦牌子曲	短段	
下河南	单弦牌子曲	短段	
义和团诉功	单弦牌子曲	短段	
广才扫松	单弦牌子曲	短段	“枣核儿”
万寿香	单弦牌子曲	短段	“腰截群唱”
乡里妈妈瞧亲家	单弦牌子曲	短段	
三战吕布	联珠快书	短段	
三顾茅庐	联珠快书	短段	
大闹天宫	联珠快书	短段	别称《安天会》《反天宫》
马鞍山	京韵大鼓	短段	
马失前蹄	京韵大鼓	短段	三本战长沙
马前泼水	京韵大鼓	短段	
三顾茅庐	京韵大鼓	短段	
大万寿香	京韵大鼓	短段	
三怕婆	“滑稽大鼓”	短段	
大杂烩	“滑稽大鼓”	短段	

（续表十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
大劝国民	“滑稽大鼓”	短段	
三泉镇	铁片大鼓	长篇	
大破孟州	铁片大鼓	长篇	
小八义	铁片大鼓	长篇	
小寡妇上坟	铁片大鼓	短段	
小拜年	铁片大鼓	短段	
小寡妇思夫	铁片大鼓	短段	
小黑驴	铁片大鼓	短段	
大闹十字坡	铁片大鼓	短段	
大杀四门	铁片大鼓	短段	
马前泼水	铁片大鼓	短段	
千金全德	奉调大鼓	中篇	总八段
小两口争灯	奉调大鼓	短段	
大老王	北京琴书	短段	
小寡妇上坟	十不闲莲花落	短段	
大西厢	十不闲莲花落	短段	
大娶亲	十不闲莲花落	短段	
马思远开茶馆	十不闲莲花落	短段	
千金全德	十不闲莲花落	短段	
三度林英	十不闲莲花落	短段	
大花鞋	拉大片	短段	
小寡妇上坟	拉大片	短段	
小五义	西河大鼓	长篇	
小八义	西河大鼓	长篇	
大八义	西河大鼓	长篇	
大隋唐	西河大鼓	长篇	

（续表十一）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备注
于公案	西河大鼓	长篇	
三侠剑	西河大鼓	长篇	
三国	西河大鼓	长篇	
三下南唐	西河大鼓	长篇	
三侠五义	西河大鼓	长篇	
马潜龙走国	西河大鼓	长篇	
马前泼水	西河大鼓	短段	
女儿经	西河大鼓	短段	
小姑贤	西河大鼓	短段	
小两口争灯	西河大鼓	短段	
小上坟	西河大鼓	短段	
小天台	西河大鼓	短段	
大花鞋	西河大鼓	短段	
大实话	西河大鼓	短段	
大姐算卦	西河大鼓	短段	别称《大姑娘算命》
大姑娘想出阁	西河大鼓	短段	
马超困城	山东大鼓	短段	
马前泼水	山东大鼓	短段	
三堂会审	山东大鼓	短段	
三　怕	河南坠子	短段	
三怕婆	河南坠子	短段	
小姑贤	河南坠子	短段	
小两口争灯	河南坠子	短段	
小黑驴	河南坠子	短段	
小黑牛	河南坠子	短段	
马鞍山	河南坠子	短段	

（续表十二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
马寡妇开店	河南坠子	短段	
马前泼水	河南坠子	短段	
大西厢	河南坠子	短段	
少西唐	评　书	长篇	
五女兴唐	评　书	长篇	
五代残唐	评　书	长篇	
水浒拾遗	评　书	长篇	
月明楼	相声(单口)	中篇	别称《康熙私访》
双槐树	相声(单口)	中篇	
文人仗义	相声(单口)	中篇	
书迷打砂锅	相声(单口)	短段	
书迷闹洞房	相声(单口)	短段	
公冶长	相声(单口)	短段	
方贯城	相声(单口)	短段	别称《小帖子》
开殃榜	相声(单口)	短段	
文　庙	相声(单口)	短段	别称《白字会》《赛东坡》
天王庙	相声(单口)	短段	
五星楼	相声(单口)	短段	别称《学手艺》《二龙吐须》
五人义	相声(单口)	短段	
扎　针	相声(单口)	短段	别称《第一针》《怯治病》
火龙衫	相声(单口)	短段	别称《火龙丹》
风雨归舟	相声(单口)	短段	
无字家书	相声(单口)	短段	别称《山西家信》
劝　架	相声(单口)	短段	
不像人	相声(单口)	小段	

（续表十三）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
不会说话	相声(单口)	小段	别称《孩子死了别怨我》
犬　子	相声(单口)	小段	
中　彩	相声(单口)	小段	
火满门	相声(单口)	小段	
劝戒鸦片	相声(对口)	短段	
劝嫖交友	相声(对口)	短段	
五红图	相声(对口)	短段	别称《阴阳五行》
五行诗	相声(对口)	短段	
五方原音	相声(对口)	短段	
六　对	相声(对口)	短段	
六个月	相声(对口)	短段	
六口人	相声(对口)	短段	
六十整寿	相声(对口)	短段	
反七口	相声(对口)	短段	
反八扇	相声(对口)	短段	别称《暗八扇》
反五关	相声(对口)	短段	
反正话儿	相声(对口)	短段	
天齐庙	相声(对口)	短段	别称《遇皇后》《九千岁》《找胡子》
天水关	相声(对口)	短段	
天伦情泪	相声(对口)	短段	别称《话剧迷》
开买卖	相声(对口)	短段	别称《三街拜花巷》
开茅房	相声(对口)	短段	别称《新鲜买卖》
王二姐思夫	相声(对口)	短段	
王宝钏洗澡	相声(对口)	短段	
王八驮石碑	相声(对口)	短段	

（续表十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
牙粉袋	相声(对口)	短段	
升官图	相声(对口)	短段	别称《贬职》
切糕架子	相声(对口)	短段	
中州语	相声(对口)	短段	
中秋月饼	相声(对口)	短段	
文章会	相声(对口)	短段	别称《春秋题》
文昭关	相声(对口)	短段	别称《伍员换刀》
父子诗	相声(对口)	短段	
书　迷	相声(对口)	短段	别称《书迷闹洞房》
牛头轿	相声(对口)	短段	别称《龙凤呈祥》
少妇语	相声(对口)	短段	
斗十胡	相声(对口)	短段	别称《逗纸牌》
屯土山	相声(对口)	短段	
火烧战船	相声(对口)	短段	
方言土语	相声(对口)	短段	
欠　打	相声(对口)	短段	
扎　针	相声(对口)	短段	
气　迷	相声(对口)	短段	
乌鸦闹巢	相声(对口)	短段	别称《学叫唤》
风麻燕雀	相声(对口)	短段	
父娶母亲	相声(对口)	短段	
反七口	相声(群口)	短段	
牛头轿	相声(群口)	短段	
王二姐思夫	双　簧	短段	
月影照花台	双　簧	短段	
太阳出来一点红	双　簧	短段	

（续表十五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
太公卖面	太平歌词	短段	
太后回国	太平歌词	短段	别称《太后回都》
五官表功	太平歌词	短段	
五猪救母	太平歌词	短段	
五行八卦	太平歌词	短段	
文王卦	太平歌词	短段	
丑妞出阁	太平歌词	短段	
为嫖傲夫	子弟书	短段	
为赌傲夫	子弟书	短段	
长随叹	子弟书	短段	
长亭饯别	子弟书	短段	全三回
长生殿	子弟书	短段	
天台传	子弟书	短段	
天缘巧配	子弟书	短段	
双官诰	子弟书	短段	
双玉听琴	子弟书	短段	
文乡试	子弟书	短段	
公子戏环	子弟书	短段	
风流词客	子弟书	短段	
风月魁	子弟书	短段	
风流公子	子弟书	短段	
五娘哭墓	子弟书	短段	
五娘行路	子弟书	短段	
水浒全人名	子弟书	短段	
升官图	子弟书	短段	
少侍卫叹	子弟书	短段	

（续表十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
凤姐送行	子弟书	短段	
凤仙传	子弟书	短段	
凤　仙	子弟书	短段	
凤鸾俦	子弟书	短段	
太常寺	子弟书	短段	
火云洞	子弟书	短段	
公子穿戴	子弟书	短段	
中　秋	子弟书	短段	
王道挨打	子弟书	短段	
长坂坡	子弟书	短段	
长　桥	子弟书	短段	
风波亭	子弟书	短段	
书　斋	子弟书	短段	
丑妇人赞	子弟书	短段	
王道摆卦	子弟书	短段	
日	岔　曲	短段	
月	岔　曲	短段	
月色花香	岔　曲	短段	
月满阑干	岔　曲	短段	
犬	岔　曲	短段	
方晴霁雪	岔　曲	短段	
今日大喜	岔　曲	短段	
水	岔　曲	短段	
水火既济	岔　曲	短段	
水秀山清	岔　曲	短段	
水浒名儿	岔　曲	短段	

（续表十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
水阔山深	岔　曲	短段	
太液晴波	岔　曲	短段	
中秋节	岔　曲	短段	
太虚幻境	岔　曲	短段	
不为官不受禄	岔　曲	短段	
不愿为官	岔　曲	短段	
公鸡下蛋	岔　曲	短段	
反赞剑	岔　曲	短段	
书	岔　曲	短段	
书　名	岔　曲	短段	
气	岔　曲	短段	
气少多乐	岔　曲	短段	
无气多乐	岔　曲	短段	
无缝儿下蛆	岔　曲	短段	
为善最乐	岔　曲	短段	
云淡风清	岔　曲	短段	
云散雨收	岔　曲	短段	
风	岔　曲	短段	
风弄芭蕉舞	岔　曲	短段	
风花雪月	岔　曲	短段	四支
风和云淡	岔　曲	短段	
双官诰封	岔　曲	短段	
双锏秦琼	岔　曲	短段	
劝新娘	岔　曲	短段	
五毒传	单弦牌子曲	短段	
五代恩荣	单弦牌子曲	短段	

（续表十八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
五子闹学	单弦牌子曲	短段	
劝戒赌搏	单弦牌子曲	短段	
劝新娘	单弦牌子曲	短段	“琴腔”
劝夫戒花	单弦牌子曲	中篇	别称《卓二娘》
劝夫断瘾	单弦牌子曲	短段	
开吊杀嫂	单弦牌子曲	短段	别称《狮子楼》
凤仪亭	单弦牌子曲	短段	别称《连环记》
凤　仙	单弦牌子曲	短段	
凤凰俦	单弦牌子曲	短段	
双合印	单弦牌子曲	短段	
双星会	单弦牌子曲	短段	
双逛万寿寺	单弦牌子曲	短段	
双摇会	单弦牌子曲	短段	
双生贵子	单弦牌子曲	短段	
乌龙院	单弦牌子曲	短段	
乌盆记	单弦牌子曲	短段	
天官赐福	单弦牌子曲	短段	别称《大赐福》
天　官	单弦牌子曲	短段	
天水关	单弦牌子曲	短段	
毛　狐	单弦牌子曲	短段	
水莽草	单弦牌子曲	短段	总二本
水漫金山	单弦牌子曲	短段	
王婆骂鸡	单弦牌子曲	短段	
王熙凤	单弦牌子曲	短段	
壬子纪略	单弦牌子曲	短段	
反探新	单弦牌子曲	短段	

（续表十九）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
斗毛包	单弦牌子曲	短段	
孔雀东南飞	单弦牌子曲	短段	
丑女出阁	单弦牌子曲	短段	
计夺天荡山	单弦牌子曲	短段	
长坂坡	单弦牌子曲	短段	
太子藏舟	单弦牌子曲	短段	
太君有命	单弦牌子曲	短段	
云翠仙	单弦牌子曲	短段	
风波亭	单弦牌子曲	中篇	总六本
双锁山	拆唱八角鼓	短段	别称《立牌招夫》《劈牌》
五雷阵	联珠快书	短段	
凤鸣关	联珠快书	短段	
长坂坡	联珠快书	短段	
牛头山	联珠快书	短段	
水淹七军	联珠快书	短段	
凤仪亭	联珠快书	短段	总二回
方孝孺骂殿	京韵大鼓	短段	别称《草诏敲牙》
丑末寅初	京韵大鼓	短段	别称《三春景》
凤仪亭	京韵大鼓	短段	
双锁山	京韵大鼓	短段	
木兰从军	京韵大鼓	短段	别称《花木兰》
劝嫖交友	京韵大鼓	短段	
劝各界	京韵大鼓	短段	
井台会	京韵大鼓	短段	
风雨归舟	京韵大鼓	短段	
元旦佳话	京韵大鼓	短段	

（续表二十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
王员外休妻	“滑稽大鼓”	短段	
劝五迷	“滑稽大鼓”	短段	
丑妞出阁	“滑稽大鼓”	短段	
云翠仙	“滑稽大鼓”	短段	
劝黛玉	梅花大鼓	短段	
六月雪	梅花大鼓	短段	别称《斩窦娥》
少英烈传	铁片大鼓	长篇	
书囊记	铁片大鼓	长篇	
五女兴唐	铁片大鼓	长篇	
劝嫖交友	铁片大鼓	短段	
劝妻	铁片大鼓	短段	
劝妓女	铁片大鼓	短段	
劝女贤良	铁片大鼓	短段	
王三姐剜菜	铁片大鼓	短段	
王二姐思夫	铁片大鼓	短段	
双配河	铁片大鼓	短段	总三本
双锁山	铁片大鼓	短段	
中山狼	铁片大鼓	短段	
巧姻缘	铁片大鼓	短段	
古城会	铁片大鼓	短段	
天雷报	铁片大鼓	短段	
从良后悔	平谷调	短段	
王二姐摔镜架	十不闲莲花落	短段	
王美蓉逛花园	十不闲莲花落	短段	
王林休妻	十不闲莲花落	短段	
夫妻对簿	十不闲莲花落	短段	

(续表二十一)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
夫妻顶嘴	十不闲莲花落	短段	
化　缘	十不闲莲花落	短段	
双锁山	十不闲莲花落	短段	
水漫金山	拉大片	短段	
水泊梁山	拉大片	短段	
反唐传	西河大鼓	长篇	
双镖记	西河大鼓	长篇	
五虎征南	西河大鼓	长篇	
劝人方	西河大鼓	短段	
天雷报	西河大鼓	短段	
井台认母	西河大鼓	短段	
王二姐思夫	西河大鼓	短段	
王登云休妻	西河大鼓	短段	
王二姐思夫	山东大鼓	短段	
双锁山	山东大鼓	短段	
天官赐福	山东大鼓	短段	
凤仪亭	山东大鼓	短段	
凤仪亭	河南坠子	短段	
双锁山	河南坠子	短段	
劝大烟	河南坠子	短段	
五子登科	河南坠子	短段	
王林休妻	河南坠子	短段	
王小认父	河南坠子	短段	
天官赐福	河南坠子	短段	
屯土山	河南坠子	短段	
水漫蓝桥	河南坠子	短段	

（续表二十二）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
孔明吊孝	河南坠子	短段	
火烧绵山	河南坠子	短段	
火烧战船	河南坠子	短段	
比婆家	河南坠子	短段	
左良传	评　书	长篇	
古董王	相声（单口）	中篇	
叶天士	相声（单口）	中篇	
冯玉祥私访	相声（单口）	中篇	
江南围	相声（单口）	中篇	
白宗魏坠楼	相声（单口）	中篇	
龙阳老道	相声（单口）	中篇	
幼女报仇	相声（单口）	中篇	
四喜四忧	相声（单口）	短段	
四大贤母	相声（单口）	短段	
四子科考	相声（单口）	短段	别称《一字诗》《打油诗》
扔靴子	相声（单口）	短段	
巧　合	相声（单口）	短段	别称《大将犯地名》
巧嘴媒婆	相声（单口）	短段	
巧嘴儿媳	相声（单口）	短段	
白吃猴	相声（单口）	短段	
白蛇传	相声（单口）	短段	
可鸪进京	相声（单口）	短段	
田老泉	相声（单口）	短段	
司马光	相声（单口）	短段	
圣贤德	相声（单口）	短段	别称《一毛不拔》
龙兄虎弟	相声（单口）	短段	

(续表二十三)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
主考对诗	相声(单口)	短段	
皮匠招亲	相声(单口)	短段	别称《婚诗》
打砂锅	相声(单口)	短段	
龙生九种	相声(单口)	小段	
仨茶碗	相声(单口)	小段	
讨　账	相声(单口)	小段	别称《早来占座》
夯头儿	相声(单口)	小段	
白薯赞	相声(对口)	短段	
白吃面条	相声(对口)	短段	
白事会	相声(对口)	短段	别称《袁氏殡仪》
打灯谜	相声(对口)	短段	别称《把我好打》
打桥票	相声(对口)	短段	
打砂锅	相声(对口)	短段	
打牌论	相声(对口)	短段	
打麻雀	相声(对口)	短段	别称《赌论》
北字南音	相声(对口)	短段	
四大名旦	相声(对口)	短段	
四女上寿	相声(对口)	短段	
四字联音	相声(对口)	短段	
讨托生	相声(对口)	短段	
巧嘴媒婆	相声(对口)	短段	
论人品	相声(对口)	短段	
台儿庄之战	相声(对口)	短段	
扒　皮	相声(对口)	短段	
田由甲申	相声(对口)	短段	
生意经	相声(对口)	短段	

（续表二十四）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备 注
主客问答	相声（对口）	短段	别称《再来再来》
电话追火车	相声（对口）	短段	
古人名	相声（对口）	短段	别称《三国人名》
甘露寺	相声（对口）	短段	
光棍自叹	相声（对口）	短段	
包公审孔明	相声（对口）	短段	
四字联音	相声（群口）	短段	
四管四辖	相声（群口）	短段	
四四数来宝	相声（群口）	短段	
训　徒	相声（群口）	短段	
字　象	相声（群口）	短段	别称《一升一降》
白猿偷桃	双　簧	短段	
玉堂春	双　簧	短段	
打黄狼	太平歌词	短段	
白蛇传	太平歌词	短段	
白猿偷桃	太平歌词	短段	
白莲教	太平歌词	短段	
白帝城	子弟书	短段	
叹武侯	子弟书	短段	
东吴招亲	子弟书	短段	
打面缸	子弟书	短段	
打登州	子弟书	短段	
打门吃醋	子弟书	短段	
玉香花雨	子弟书	短段	
玉簪记	子弟书	中篇	全十回
玉儿献花	子弟书	短段	

（续表二十五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
宁武关	子弟书	短段	
出　塞	子弟书	短段	
出　塔	子弟书	短段	
议宴陈园	子弟书	短段	
石头记	子弟书	短段	
旧院池馆	子弟书	短段	全四回
永福寺	子弟书	短段	
巧姻缘	子弟书	短段	
龙图公案	子弟书	长篇	
包丞相	子弟书	短段	
打　狐	子弟书	短段	
冬景赞	子弟书	短段	
白　鹤	子弟书	短段	
归　天	子弟书	短段	
冬	岔　曲	短段	
古人名画	岔　曲	短段	
古木苍松	岔　曲	短段	
古来的好汉	岔　曲	短段	
仙人过仙桥	岔　曲	短段	
正赞剑	岔　曲	短段	
四时景	岔　曲	短段	
四连雪景	岔　曲	短段	
平分秋色	岔　曲	短段	
平湖秋月	岔　曲	短段	
左天蓬降生	岔　曲	短段	
世事皆虚	岔　曲	短段	

（续表二十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
加官进禄	岔　曲	短段	
玉美人儿	岔　曲	短段	
玉泉垂虹	岔　曲	短段	
玉砌银铺	岔　曲	短段	
玉骨冰肌	岔　曲	短段	
玉液琼浆	岔　曲	短段	
玉镜银钩	岔　曲	短段	
东游赤壁	岔　曲	短段	
田家乐	岔　曲	短段	
半掩纱窗	岔　曲	短段	
可叹三春	岔　曲	短段	
鸟儿名	岔　曲	短段	
叹人迷迷迷	岔　曲	短段	
浮生若梦	岔　曲	短段	
节气名儿	岔　曲	短段	
艾叶重发	岔　曲	短段	
归去来辞	岔　曲	短段	
兰	岔　曲	短段	
兰亭序	岔　曲	短段	
兰为王者香	岔　曲	短段	
冬日可爱	单弦牌子曲	短段	
冬夜闺情	单弦牌子曲	短段	
田家乐	单弦牌子曲	短段	
田七郎	单弦牌子曲	短段	
四季景	单弦牌子曲	短段	
玉堂春	单弦牌子曲	短段	

（续表二十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
玉玲珑	单弦牌子曲	短段	
宁武关	单弦牌子曲	短段	
白猿偷桃	单弦牌子曲	短段	别称《偷桃奉母》
白秋练	单弦牌子曲	短段	
申　氏	单弦牌子曲	短段	
打虎认兄	单弦牌子曲	短段	
巧　娘	单弦牌子曲	短段	
石秀杀山	单弦牌子曲	短段	别称《翠屏山》《义侠记》
东郭先生	单弦牌子曲	短段	
龙凤配	单弦牌子曲	短段	
归窑辨踪	单弦牌子曲	短段	
打　枣	拆唱八角鼓	短段	
打　灶	拆唱八角鼓	短段	别称《打灶分家》《紫荆树》
四仙得道	拆唱八角鼓	短段	
失街亭	联珠快书	短段	
宁武关	联珠快书	短段	
白门楼	联珠快书	短段	
古城会	联珠快书	短段	总二回
打黄盖	联珠快书	短段	别称《江东记》
打登州	联珠快书	短段	总二回
目莲僧救母	联珠快书	短段	
汜水关	联珠快书	短段	别称《斩华雄》
白帝城	京韵大鼓	短段	别称《刘备托孤》
古城会	京韵大鼓	短段	别称《斩蔡阳》
四郎坐宫	京韵大鼓	短段	

（续表二十八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
包公夸桑	京韵大鼓	短段	
玉堂春	京韵大鼓	短段	别称《三堂会审》
甘露寺	京韵大鼓	短段	
目莲救母	梅花大鼓	短段	
玉堂春	铁片大鼓	短段	
讨封归山	铁片大鼓	短段	
龙凤配	铁片大鼓	短段	
甘露寺	铁片大鼓	短段	
四仙得道	铁片大鼓	短段	
包公夸桑	铁片大鼓	短段	
打黄狼	铁片大鼓	短段	
四姐拣棉花	十不闲莲花落	短段	
四大卖	十不闲莲花落	短段	
四　喜	十不闲莲花落	短段	
白猿上寿	十不闲莲花落	短段	
白娘子自叹	十不闲莲花落	短段	
目连救母	十不闲莲花落	短段	
巧会佳期	十不闲莲花落	短段	
打黄狼	十不闲莲花落	短段	
打花鼓	十不闲莲花落	短段	
玉美人恨夫	十不闲莲花落	短段	
生意行	数来宝	短段	
打南口	数来宝	短段	
左连成告状	竹板书	中篇	
包公案	西河大鼓	长篇	
东　汉	西河大鼓	长篇	

（续表二十九）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
东　晋	西河大鼓	长篇	
永庆升平	西河大鼓	长篇	
打黄狼	西河大鼓	短段	
东吴招亲	西河大鼓	短段	
古城会	山东大鼓	短段	
让成都	山东大鼓	短段	
白猿偷桃	河南坠子	短段	
白罗扇	河南坠子	短段	
白大嫂	河南坠子	短段	
白马坡	河南坠子	短段	
打黄狼	河南坠子	短段	
击鼓骂曹	河南坠子	短段	
对母鸣冤	河南坠子	短段	
古城训弟	河南坠子	短段	
古城会	河南坠子	短段	
四仙点化	河南坠子	短段	别称《四圣点化》
玉堂春	河南坠子	短段	别称《三堂会审》
占花魁	河南坠子	短段	
龙凤配	河南坠子	短段	
东岭关	河南坠子	短段	
让成都	河南坠子	短段	
白大嫂	河南坠子	短段	
列　国	评　书	长篇	
回龙传	评　书	长篇	
安良传	评　书	长篇	
吕四娘	评　书	长篇	

（续表三十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备 注
刘汉臣	相声(单口)	中篇	别称《枪毙刘汉臣》
西洋寻宝	相声(单口)	中篇	别称《遍海失风》
买儿田	相声(单口)	中篇	
回龙阁	相声(单口)	短段	
戏迷传	相声(单口)	短段	
戏迷游街	相声(单口)	短段	
戏迷闹学堂	相声(单口)	短段	
吃月饼	相声(单口)	短段	
红先黑后	相声(单口)	短段	
吃西瓜	相声(单口)	短段	
考弊司	相声(单口)	短段	
考高眼	相声(单口)	短段	别称《杠刀子》
百兽图	相声(单口)	短段	
百业之祖	相声(单口)	短段	
先生后坐	相声(单口)	短段	
先写后问	相声(单口)	短段	
当行论	相声(单口)	短段	
当阳桥	相声(单口)	短段	
后续三国	相声(单口)	短段	
行　话	相声(单口)	短段	别称《学行话》
老爷和舅爷	相声(单口)	短段	
孙庞比智	相声(单口)	短段	
优孟衣冠	相声(单口)	短段	
朱夫子	相声(单口)	短段	
吊　孝	相声(单口)	短段	别称《哭错门》
全上来	相声(单口)	短段	别称《半盲县令》

（续表三十一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
自作聪明	相声(单口)	短段	
江湖医生	相声(单口)	短段	别称《怪治病》
"讲"戏	相声(单口)	短段	别称《赵云历史》
驯猴	相声(单口)	短段	
吃螃蟹	相声(单口)	小段	
吃肉作诗	相声(单口)	小段	
吉祥话	相声(单口)	小段	
戏迷县令	相声(对口)	短段	别称《闹公堂》
戏迷结婚	相声(对口)	短段	
戏　迷	相声(对口)	短段	
戏　魔	相声(对口)	短段	别称《五百出戏名》
戏　谱	相声(对口)	短段	
戏迷药方	相声(对口)	短段	
戏迷起床	相声(对口)	短段	
吃饺子	相声(对口)	短段	别称《打油诗》
吃元宵	相声(对口)	短段	别称《孔子骗食》《周游列国》
吃翅子	相声(对口)	短段	别称《食品斗争》
讲大学	相声(对口)	短段	
讲四书	相声(对口)	短段	
讲帝号	相声(对口)	短段	
西厢记	相声(对口)	短段	
西江月	相声(对口)	短段	
买竹竿	相声(对口)	短段	
买蛋糕	相声(对口)	短段	别称《放大镜》
买卖人	相声(对口)	短段	
买佛龛	相声(对口)	短段	

（续表三十二）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
交租子	相声（对口）	短段	别称《交地租》
老人会	相声（对口）	短段	
全德报	相声（对口）	短段	别称《窦公训女》《钻斗》
全羊单	相声（对口）	短段	别称《回民席》
论捧逗	相声（对口）	短段	别称《章咧子》
羊上树	相声（对口）	短段	
伪药商	相声（对口）	短段	
地理图	相声（对口）	短段	
地方姓	相声（对口）	短段	
百戏名	相声（对口）	短段	
百家姓	相声（对口）	短段	
杂学唱	相声（对口）	短段	
评剧杂谈	相声（对口）	短段	
红楼二尤	相声（对口）	短段	
过　关	相声（对口）	短段	
江河湖海	相声（对口）	短段	
同仁堂	相声（对口）	短段	
吸毒者下场	相声（对口）	短段	
托妻献子	相声（对口）	短段	别称《交友论》《朋友谱》
竹城水寨	相声（对口）	短段	别称《梁山点将》
师傅经	相声（对口）	短段	
阳平关	相声（对口）	短段	
江南围	相声（对口）	短段	
吕林炎圭	相声（对口）	短段	
行路游歌	相声（对口）	短段	

（续表三十三）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
传差当会	相声（对口）	短段	
后部八扇屏	相声（对口）	短段	
夸住宅	相声（对口）	短段	
夸摆设	相声（对口）	短段	
夸讲究	相声（对口）	短段	别称《夸富》
传辈钱	相声（群口）	短段	
连环套	相声（群口）	短段	
西厢五更	太平歌词	短段	
阴魂阵	太平歌词	短段	
灯下劝夫	太平歌词	短段	
百虫名	太平歌词	短段	
孙悟空大闹蟠桃会	太平歌词	短段	
虫虾打仗	太平歌词	短段	
老侍卫叹	子弟书	短段	
老斗叹	子弟书	短段	
先生叹	子弟书	短段	
庆　寿	子弟书	短段	
过继巧姐	子弟书	短段	
齐人有一妻一妾	子弟书	短段	
齐陈相骂	子弟书	短段	
军营报喜	子弟书	短段	
观冰乍雪	子弟书	短段	
灯迷会	子弟书	短段	
红娘寄柬	子弟书	短段	
红梅阁	子弟书	短段	
红拂女私奔	子弟书	短段	

（续表三十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
访　普	子弟书	短段	全四回
百宝箱	子弟书	短段	
百花亭	子弟书	短段	
灯草和尚	子弟书	短段	
舌战群儒	子弟书	短段	
血带诏	子弟书	短段	
会玉摔玉	子弟书	短段	
阳　告	子弟书	短段	
伤春葬花	子弟书	短段	
庄氏降香	子弟书	短段	
全悲秋	子弟书	短段	
全彩楼	子弟书	长篇	全三十四回
全扫秦	子弟书	长篇	全二十八回
吐　丹	子弟书	短段	
吃饽饽	子弟书	短段	
论淫妇	子弟书	短段	
竹	岔　曲	短段	
竹林七贤	岔　曲	短段	
竹摇松摆	岔　曲	短段	
好狗护三村	岔　曲	短段	
好是三冬	岔　曲	短段	
好是三春	岔　曲	短段	
好是长夏	岔　曲	短段	
好是清秋	岔　曲	短段	
好凄凉	岔　曲	短段	
伍子胥	岔　曲	短段	

(续表三十五)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
西山晴雪	岔　曲	短段	
西厢记·借厢	岔　曲	短段	
西厢记·惊艳	岔　曲	短段	
老夫人糊涂	岔　曲	短段	
老书生	岔　曲	短段	
老庄农	岔　曲	短段	
老　鼠	岔　曲	短段	
老渔翁	岔　曲	短段	
老僧点化	岔　曲	短段	
老樵夫	岔　曲	短段	
江天暮雪	岔　曲	短段	
曲　名	岔　曲	短段	
曲牌名	岔　曲	短段	
似山不露山	岔　曲	短段	
似月不露月	岔　曲	短段	
似水不露水	岔　曲	短段	
似松不露松	岔　曲	短段	
似花不露花	岔　曲	短段	
似雨不露雨	岔　曲	短段	
似风不露风	岔　曲	短段	
似马不露马	岔　曲	短段	
似梅不露梅	岔　曲	短段	
似雪不露雪	岔　曲	短段	
似云不露云	岔　曲	短段	
似煤不露煤	岔　曲	短段	
百山名	岔　曲	短段	

（续表三十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
百计千方	岔　曲	短段	
百花头上开	岔　曲	短段	
百灯名	岔　曲	短段	
羽扇纶巾	岔　曲	短段	
光阴似箭	岔　曲	短段	
衣锦荣归	岔　曲	短段	
成　亲	岔　曲	短段	
自隐茅屋	岔　曲	短段	
红楼梦	岔　曲	短段	
后赤壁赋	岔　曲	短段	
阵阵和风	岔　曲	短段	
阴浓绿树	岔　曲	短段	
庄稼忙	岔　曲	短段	
寻宾访友	岔　曲	短段	
庆贺长春	岔　曲	短段	
庆寿图	岔　曲	短段	
灯下劝夫	岔　曲	短段	
灯下训妻	岔　曲	短段	
灯谜会	岔　曲	短段	
戏名儿	岔　曲	短段	
百虫名	岔　曲	短段	
百巷名	岔　曲	短段	
百花亭	岔　曲	短段	别称《百花点将》
百鸟朝凤	岔　曲	短段	
百兽图	岔　曲	短段	
伍子胥过江	单弦牌子曲	短段	

（续表三十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
老少换妻	单弦牌子曲	短段	别称《老少易嫁》
朱买臣休妻	单弦牌子曲	短段	
因果报	单弦牌子曲	短段	
合　钵	单弦牌子曲	短段	
吕蒙正赶斋	单弦牌子曲	短段	
吕蒙正祭灶	单弦牌子曲	短段	
羊角哀	单弦牌子曲	短段	
成　仙	单弦牌子曲	短段	
乔太守乱点鸳鸯谱	单弦牌子曲	短段	
贞娥刺虎	单弦牌子曲	短段	
刘元普双生贵子	单弦牌子曲	短段	
西湖主	单弦牌子曲	短段	
收沙悟净	单弦牌子曲	短段	
百宝箱	单弦牌子曲	短段	
百花名成亲	单弦牌子曲	短段	
当皮箱	单弦牌子曲	短段	牌子曲
江　城	单弦牌子曲	短段	
杂合面诉功	单弦牌子曲	短段	牌子曲
考弊司	单弦牌子曲	短段	
庄稼忙	单弦牌子曲	短段	
全德报	单弦牌子曲	短段	总二本《别女》《训女》
庄农乐	单弦牌子曲	短段	
庄稼忙	单弦牌子曲	短段	
戏叔别兄	单弦牌子曲	短段	
访　贤	单弦牌子曲	短段	
寻　梅	单弦牌子曲	短段	

（续表三十八）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
百子图	拆唱八角鼓	短段	
年年吉庆	拆唱八角鼓	短段	
老妈上京	拆唱八角鼓	短段	
老妈开嗙	拆唱八角鼓	短段	
老妈得志	拆唱八角鼓	短段	
百寿图	联珠快书	短段	
华容道	联珠快书	短段	别称《挡曹》
阴魂阵	联珠快书	短段	
过五关	联珠快书	短段	
托　兆	联珠快书	短段	别称《沙滩会》
安天会	联珠快书	短段	别称《大闹天宫》
舌战群儒	联珠快书	短段	
血带诏	联珠快书	短段	别称《拷打吉平》
贞娥刺虎	联珠快书	短段	
许田射鹿	联珠快书	短段	总二回
百山图	京韵大鼓	短段	别称《百寿山图》
百花名	京韵大鼓	短段	
关王庙	京韵大鼓	短段	
红梅阁	京韵大鼓	短段	
红娘寄柬	京韵大鼓	短段	
红拂传	京韵大鼓	短段	
全德报	京韵大鼓	短段	四段 ①观榜 ②投军 ③拷童 ④荣归
贞娥刺虎	京韵大鼓	短段	

（续表三十九）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
托兆碰碑	京韵大鼓	短段	
关王庙	“滑稽大鼓”	短段	
孙总理伦敦蒙难	“滑稽大鼓”	短段	
吕蒙正教学	“滑稽大鼓”	短段	
安儿送米	梅花大鼓	短段	
老妈上京	梅花大鼓	短段	别称《怯绣》
百鸟朝凤	梅花大鼓	短段	
回杯记	铁片大鼓	长篇	
再生缘	铁片大鼓	长篇	
刘伶醉酒	铁片大鼓	短段	
刘氏女借粮	铁片大鼓	短段	
刘备过江	铁片大鼓	短段	
刘二姐拴娃娃	铁片大鼓	短段	
刘金定探病	铁片大鼓	短段	
朱买臣休妻	铁片大鼓	短段	
红月娥做梦	铁片大鼓	短段	
光棍哭妻	铁片大鼓	短段	
回龙传	北京琴书	长篇	
红月娥做梦	平谷调	短段	
老妈上京	十不闲莲花落	短段	
老妈开嗙	十不闲莲花落	短段	
老妈辞活	十不闲莲花落	短段	
百花成亲	十不闲莲花落	短段	
百忍图	十不闲莲花落	短段	
百虫名	十不闲莲花落	短段	
百虫上寿	十不闲莲花落	短段	

（续表四十）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
孙济皋卖水	十不闲莲花落	短段	
安儿送米	十不闲莲花落	短段	
刘全进瓜	十不闲莲花落	短段	
买宝童	十不闲莲花落	短段	
纣王宠妲己	拉大片	短段	
刘伯温修造北京城	拉大片	短段	
夸美人	拉大片	短段	
戏　出	拉大片	短段	
西湖十景	拉大片	短段	
刘大人私访	拉大片	短段	
刘公案	竹板书	长篇	
兴唐后传	西河大鼓	长篇	
刘公案	西河大鼓	长篇	
回龙传	西河大鼓	长篇	
西　汉	西河大鼓	长篇	
西　晋	西河大鼓	长篇	
戏牡丹	西河大鼓	短段	
红月娥	西河大鼓	短段	
夸女婿	西河大鼓	短段	
夸美人	西河大鼓	短段	
朱买臣休妻	西河大鼓	短段	
许仙游湖	西河大鼓	短段	
许仙托钵	西河大鼓	短段	
吕蒙正赶斋	西河大鼓	短段	
刘云打母	西河大鼓	短段	
阴公报	山东大鼓	短段	

（续表四十一）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
阴功报	河南坠子	短段	别称《状元图》
过五关	河南坠子	短段	
回荆州	河南坠子	短段	
闯关西	河南坠子	短段	
安天会	河南坠子	短段	
许仙游湖	河南坠子	短段	
刘阮误入天台	河南坠子	短段	
刘备祭灵	河南坠子	短段	
刘方舍子	河南坠子	短段	
刘备招亲	河南坠子	短段	
刘瑞莲别相府	河南坠子	短段	
孙夫人怨兄	河南坠子	短段	
问路斩樵	河南坠子	短段	
关王庙	河南坠子	短段	
关公辞曹	河南坠子	短段	
朱买臣休妻	河南坠子	短段	
吕蒙正赶斋	河南坠子	短段	
华容道	河南坠子	短段	
收赵云	河南坠子	短段	
收姜维	河南坠子	短段	
庄子扇坟	河南坠子	短段	
刘伶醉酒	山东琴书	短段	
吕蒙正赶斋	山东琴书	短段	
杨家将	评　书	长篇	
宋金刚押宝	相声（单口）	中篇	
邵康节测字	相声（单口）	中篇	别称《测字猪酉》

（续表四十二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
吴三汉扛粮	相声(单口)	中篇	
穷花富叶	相声(单口)	中篇	
张双喜	相声(单口)	中篇	
张广泰回家	相声(单口)	中篇	别称《血祭白狗坟》
张乙住店	相声(单口)	中篇	
杨林标	相声(单口)	短段	别称《三字同旁》
纪晓岚	相声(单口)	短段	
杜十娘	相声(单口)	短段	
穷不怕巧斗贾仁义	相声(单口)	短段	别称《主客问答》
张飞爬树	相声(单口)	短段	
张宗昌测字	相声(单口)	短段	别称《测"人"、"猪"》
我在这儿住	相声(单口)	短段	
苏小妹对诗	相声(单口)	短段	别称《兄妹联句》
宋献策测字	相声(单口)	短段	别称《测"酉"、"吊"》
灶王爷	相声(单口)	短段	
芜湖关帝庙	相声(单口)	短段	
麦子地	相声(单口)	短段	别称《歪教书》《歪教学》
兵发云南	相声(单口)	短段	别称《万里云南》
围　场	相声(单口)	短段	
求一毛	相声(单口)	短段	别称《求财》
抡弦子	相声(单口)	短段	别称《无鬼论》
豆腐侍郎	相声(单口)	短段	别称《豆腐状元》
兑　水	相声(单口)	短段	
批讲清四帝	相声(单口)	短段	
批三国	相声(单口)	短段	
批说书	相声(单口)	短段	

（续表四十三）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备注
妙惩狗少	相声(单口)	短段	
鸡吃扁担	相声(单口)	短段	别称《测“酉”、“醋”》
巫　婆	相声(单口)	短段	
护　头	相声(单口)	短段	
没法掏	相声(单口)	小段	
别咬着	相声(单口)	小段	
豆腐是命	相声(单口)	小段	
抢　肉	相声(单口)	小段	
改良街亭	相声(单口)	小段	
改良教子	相声(单口)	小段	
花界诗	相声(对口)	短段	
花没叶儿	相声(对口)	短段	
批生意	相声(对口)	短段	
批捉放	相声(对口)	短段	
批京戏	相声(对口)	短段	
批四书	相声(对口)	短段	
财　迷	相声(对口)	短段	别称《干锅爆》
坟头子	相声(对口)	短段	
杠刀子	相声(对口)	短段	
妓女打电话	相声(对口)	短段	
鸡上树	相声(对口)	短段	
汾河湾	相声(对口)	短段	
忘　词	相声(对口)	短段	别称《黄雀是母的》
改良探母	相声(对口)	短段	
找哥哥	相声(对口)	短段	
找　爹	相声(对口)	短段	

（续表四十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备 注
豆腐房	相声(对口)	短段	别称《猪吃豆腐》
邻妪哭饭	相声(对口)	短段	
补袜子	相声(对口)	短段	
坟奴进京	相声(对口)	短段	
串 调	相声(对口)	短段	
诈尸看牌	相声(对口)	短段	
芦沟桥	相声(对口)	短段	
两头忙	相声(对口)	短段	
层层见喜	相声(对口)	短段	别称《接底字》
穷富送礼	相声(对口)	短段	别称《送妆》
寿比南山	相声(对口)	短段	
张飞打严嵩	相声(对口)	短段	
走马观碑	相声(对口)	短段	
忘 词	相声(对口)	短段	
吹牛大王	相声(对口)	短段	
找五子	相声(群口)	短段	
穷富论	相声(群口)	短段	
陈州放粮	太平歌词	短段	
床边女诉	太平歌词	短段	
戒拴娃娃	太平歌词	短段	
吴三桂搬兵	太平歌词	短段	
两宴大观园	子弟书	短段	
穷鬼自叹	子弟书	短段	
连环记	子弟书	短段	
连升三级	子弟书	短段	全二回
连理枝	子弟书	短段	

（续表四十五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
坐楼杀惜	子弟书	短段	
走岭子	子弟书	短段	
苇连换笋鸡	子弟书	短段	
沉香亭	子弟书	短段	
赤壁赋	子弟书	短段	
赤壁鏖兵	子弟书	短段	
芭蕉扇	子弟书	短段	全二回
花叟逢仙	子弟书	短段	
花木兰	子弟书	短段	
张格尔造反	子弟书	短段	
李逵接母	子弟书	短段	
何必西厢	子弟书	短段	
投店连三不从	子弟书	短段	
私官叹	子弟书	短段	
陈云栖	子弟书	短段	
花别妻	子弟书	短段	
饭　会	子弟书	短段	
杨妃醉酒	子弟书	长篇	全五回
延　寿	子弟书	短段	
陈琳赞	子弟书	短段	
灵官庙	子弟书	短段	总二本
形似老龙蟠	岔　曲	短段	
彤云密障	岔　曲	短段	
彤云罩	岔　曲	短段	
赤壁赋	岔　曲	短段	

（续表四十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
纸名儿	岔　曲	短段	
时至艳阳	岔　曲	短段	
花月绕	岔　曲	短段	
花名儿	岔　曲	短段	
花飞一片	岔　曲	短段	
花香蝶欲醉	岔　曲	短段	
花港观鱼	岔　曲	短段	
花落随飞荡	岔　曲	短段	
苍松古木	岔　曲	短段	
远避尘世	岔　曲	短段	
鸡声茅店月	岔　曲	短段	
苏堤春晓	岔　曲	短段	
芦叶满汀洲	岔　曲	短段	
芦沟晓月	岔　曲	短段	
李三娘挑水	单弦牌子曲	短段	
李翠莲转皇宫	单弦牌子曲	短段	
冷不防成家	单弦牌子曲	短段	牌子曲
杏儿上坟	单弦牌子曲	短段	
汾河射子	单弦牌子曲	短段	
走马荐诸葛	单弦牌子曲	短段	
赤壁鏖兵	单弦牌子曲	短段	
库丁诉功	单弦牌子曲	短段	别称《库兵诉功》
两口子闹毛包	单弦牌子曲	短段	
张鸿渐	单弦牌子曲	短段	
张飞智取瓦口隘	单弦牌子曲	短段	
连升三级	单弦牌子曲	短段	

（续表四十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
陈慥变羊	单弦牌子曲	短段	
阿　宝	单弦牌子曲	短段	
报　喜	单弦牌子曲	短段	
穷大奶奶逛西顶	单弦牌子曲	短段	牌子曲
妞妞标	单弦牌子曲	短段	琴腔
杜小雷	单弦牌子曲	短段	
宋江坐楼	单弦牌子曲	短段	
灵官庙	单弦牌子曲	短段	
驱　怪	单弦牌子曲	短段	
陆　判	单弦牌子曲	短段	
纵新娘	单弦牌子曲	短段	
怀德别女	单弦牌子曲	短段	
姊妹易嫁	单弦牌子曲	短段	
沉香床	单弦牌子曲	短段	总四本
花木兰	单弦牌子曲	短段	
宋金郎	单弦牌子曲	短段	
汾河湾射雁	拆唱牌子曲	短段	
张生跳墙	拆唱牌子曲	短段	
花果山	联珠快书	短段	
花木兰	联珠快书	短段	
赤壁鏖兵	联珠快书	短段	
连环记	联珠快书	短段	
改良劝夫	京韵大鼓	短段	
层层见喜	京韵大鼓	短段	
坐　宫	京韵大鼓	短段	
杨志卖刀	京韵大鼓	短段	

（续表四十八）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
芈建游宫	京韵大鼓	短段	
豆蔻香	“滑稽大鼓”	短段	
杏元和番	梅花大鼓	短段	
层层见喜	梅花大鼓	短段	
杨家将	铁片大鼓	长篇	
妓女上坟	铁片大鼓	短段	
妓女悲秋	铁片大鼓	短段	
寿州报号	铁片大鼓	短段	
宋江坐楼	铁片大鼓	短段	
层层见喜	铁片大鼓	短段	
芈建游宫	铁片大鼓	短段	
妓女自叹	平谷调	短段	
杨八姐游春	平谷调	短段	
苏小妹	北京琴书	短段	
灵官庙	十不闲莲花落	短段	
步步娇	十不闲莲花落	短段	
步步登高	十不闲莲花落	短段	
穷富拜年	十不闲莲花落	短段	
层层见喜	十不闲莲花落	短段	
花园赠金	十不闲莲花落	短段	
陈琳救主	十不闲莲花落	短段	
杨二舍化缘	十不闲莲花落	短段	
杨志卖刀	数来宝	短段	
妓女告状	拉大片	短段	
杨家将	竹板书	长篇	
李三娘	西河大鼓	短段	

(续表四十九)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
李逵夺鱼	西河大鼓	短段	
穷富拜年	西河大鼓	短段	
苏州大街	西河大鼓	短段	
苏三起解	西河大鼓	短段	
花魁从良	西河大鼓	短段	
坐楼杀惜	西河大鼓	短段	
杜秀兰送饭	西河大鼓	短段	
吹大气	西河大鼓	短段	
连环记	山东大鼓	短段	
两口对诗	河南坠子	短段	
苏三起解	河南坠子	短段	
宋江坐楼	河南坠子	短段	
李存孝夺镐	河南坠子	短段	
李三娘打水	河南坠子	短段	
张良访信	河南坠子	短段	
芈建游宫	河南坠子	短段	
明清演义	评　书	长篇	
明清八义	评　书	长篇	
罗通扫北	评　书	长篇	
呼家将	评　书	长篇	
岳家军	评　书	长篇	
金刀会七义	评　书	长篇	
范家店	相声(单口)	中篇	
闹　学	相声(单口)	短段	
周游列国	相声(单口)	短段	
画　账	相声(单口)	短段	别称《胡萝卜上账》

（续表五十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
画扇面	相声(单口)	短段	
画锅撒字	相声(单口)	短段	
怯撰文	相声(单口)	短段	别称《断弦》
怯卖菜	相声(单口)	短段	
怯跟班	相声(单口)	短段	
抬杠铺	相声(单口)	短段	
拔　牙	相声(单口)	短段	
狗噘嘴	相声(单口)	短段	别称《狗尾菜》
抽　签	相声(单口)	短段	
拉替身	相声(单口)	短段	别称《看葡萄》
法　术	相声(单口)	短段	
姐夫戏小姨	相声(单口)	短段	
姑苏三友	相声(单口)	短段	
孟姜女	相声(单口)	短段	
空城记	相声(单口)	短段	
和尚开荤	相声(单口)	短段	
金蟾脱壳	相声(单口)	短段	
刮骨疗毒	相声(单口)	短段	
底　漏	相声(单口)	短段	
拧人疼	相声(单口)	短段	
乖嘴衙役	相声(单口)	短段	
波斯猫	相声(单口)	短段	
贪便宜	相声(单口)	短段	
卖黄瓜	相声(单口)	短段	
卖柿子	相声(单口)	短段	别称《刮舌头》
卖梅汤	相声(单口)	短段	

（续表五十一）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
学　厨	相声（单口）	短段	
学说话	相声（单口）	短段	
学官话	相声（单口）	短段	
刮地皮	相声（单口）	小段	
刮眉毛	相声（单口）	小段	
味儿才来	相声（单口）	小段	
阿弥陀佛	相声（单口）	小段	
金回回膏药	相声（单口）	小段	
和尚思春	相声（单口）	小段	别称《哪有哇》
虱　子	相声（单口）	小段	
肩膀宽	相声（单口）	小段	
盲人问路	相声（单口）	小段	
拣　钱	相声（单口）	小段	
卖黄土	相声（单口）	小段	
闹五更	相声（单口）	短段	
怯治病	相声（对口）	短段	
怯教学	相声（对口）	短段	别称《别扭上学》
怯洗澡	相声（对口）	短段	
怯拉车	相声（对口）	短段	别称《打天秤》
怯当当	相声（对口）	短段	
怯讲演	相声（对口）	短段	别称《张宗昌讲演》
怯堂会	相声（对口）	短段	别称《找堂会》
怯剃头	相声（对口）	短段	
怯吃饭	相声（对口）	短段	
卖估衣	相声（对口）	短段	
卖五器	相声（对口）	短段	别称《抄家货》

（续表五十二）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
卖挂票	相声（对口）	短段	
卖春联	相声（对口）	短段	称别《挑春》
卖棺材	相声（对口）	短段	称别《卖寿木》
卖包子	相声（对口）	短段	称别《改行》
卖稀饭	相声（对口）	短段	
卖猫眼儿	相声（对口）	短段	
罗圈怕	相声（对口）	短段	别称《谁能耐大》
罗圈献彩	相声（对口）	短段	别称《变戏法》
罗成戏貂蝉	相声（对口）	短段	
武坠子	相声（对口）	短段	
武松打虎	相声（对口）	短段	
拉洋片	相声（对口）	短段	
拉骆驼	相声（对口）	短段	别称《拆唱》
庙游子	相声（对口）	短段	
青石山	相声（对口）	短段	
周公桃花	相声（对口）	短段	
和气生财	相声（对口）	短段	别称《买卖论》
往前走	相声（对口）	短段	
官衣贺喜	相声（对口）	短段	
定军山	相声（对口）	短段	
欧战风云	相声（对口）	短段	
林黛玉	相声（对口）	短段	
英台吊孝	相声（对口）	短段	
河南戏	相声（对口）	短段	
斩经堂	相声（对口）	短段	
画扇面	相声（对口）	短段	

（续表五十三）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
变兔子	相声（对口）	短段	
金龟铁甲	相声（对口）	短段	别称《买金龟》
规矩套子	相声（对口）	短段	
奇人怪象	相声（对口）	短段	
奉承话	相声（对口）	短段	
学四相	相声（对口）	短段	
学四省	相声（对口）	短段	
学聋哑	相声（对口）	短段	
学电台	相声（对口）	短段	
学英语	相声（对口）	短段	
学大鼓	相声（对口）	短段	
学西河	相声（对口）	短段	别称《转塔》
学坠子	相声（对口）	短段	别称《文坠子》
学梆子	相声（对口）	短段	
学评戏	相声（对口）	短段	
学话剧	相声（对口）	短段	
学当铺	相声（对口）	短段	
刮过去	相声（对口）	短段	
闹公堂	相声（对口）	短段	
弦子腔	相声（对口）	短段	别称《炼丹》
抬　杠	相声（对口）	短段	
夜战马超	相声（对口）	短段	
河南武官	相声（对口）	短段	
武训徒	相声（群口）	短段	
金刚腿儿	相声（群口）	短段	别称《四条腿儿》
法门寺	相声（群口）	短段	

（续表五十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
卖　马	相声(群口)	短段	
罗成出马	双　簧	短段	
诗书债	双　簧	短段	
金枝哭殿	太平歌词	短段	
罗成交锋	太平歌词	短段	
罗成算卦	太平歌词	短段	
宝玉自叹	太平歌词	短段	
呼不拉诉功	太平歌词	短段	
拆十字	太平歌词	短段	
姐夫戏小姨	太平歌词	短段	
宝钗代绣	子弟书	短段	
宝钗产玉	子弟书	短段	
林和靖	子弟书	短段	
武陵源	子弟书	短段	
武乡试	子弟书	短段	
炎天雪	子弟书	短段	别称《斩窦娥》
拐棒楼	子弟书	短段	
侍卫论	子弟书	短段	
卖胭脂	子弟书	短段	
卖刀试刀	子弟书	短段	别称《杨志卖刀》
官衔叹	子弟书	短段	
孟子见梁惠玉	子弟书	短段	
夜　奔	子弟书	短段	
顶　灯	子弟书	短段	
周西坡	子弟书	短段	
闹　学	子弟书	短段	

（续表五十五）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
刺　虎	子弟书	短段	
狐狸思春	子弟书	短段	
庙　会	子弟书	短段	别称《廊会》
青楼遗恨	子弟书	短段	
范蠡归湖	子弟书	短段	
单刀会	子弟书	短段	
罗成托梦	子弟书	短段	
怯打朝	子弟书	短段	
青石山	子弟书	长篇	总三十二本
岳武穆	子弟书	无考	
受　辱	子弟书	短段	
宝剑赞	子弟书	短段	
牧童归去横牛背	岔　曲	短段	
孤山霁雪	岔　曲	短段	
夜月游湖	岔　曲	短段	
夜战马超	岔　曲	短段	
松月绕	岔　曲	短段	
雨打桃花笑	岔　曲	短段	
雨住云收	岔　曲	短段	
雨　景	岔　曲	短段	
狗儿名	岔　曲	短段	
怕到秋天	岔　曲	短段	
怕到黄昏	岔　曲	短段	
奇山访友	岔　曲	短段	
金台夕照	岔　曲	短段	
武则天	岔　曲	短段	

（续表五十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
和风荡荡	岔　曲	短段	
林黛玉悲秋	岔　曲	短段	
岳阳楼记	岔　曲	短段	
陋室铭	岔　曲	短段	
国色天香	岔　曲	短段	
鱼名儿	岔　曲	短段	
细柳垂小翠	岔　曲	短段	
浅淡春山	岔　曲	短段	
采菊东篱下	岔　曲	短段	
采　莲	岔　曲	短段	
备上我的驴	岔　曲	短段	
诗词歌赋	岔　曲	短段	
图开百寿	岔　曲	短段	
卖马当锏	岔　曲	短段	
佳人盼才郎	单弦牌子曲	短段	
武　判	单弦牌子曲	短段	
怯　吃	单弦牌子曲	短段	
怯探亲	单弦牌子曲	短段	
青草茶馆	单弦牌子曲	短段	
青蛙神	单弦牌子曲	短段	
青　凤	单弦牌子曲	短段	
青石山	单弦牌子曲	短段	
取成都	单弦牌子曲	短段	
取桂阳	单弦牌子曲	短段	
抱妆盒	单弦牌子曲	短段	
孟德献刀	单弦牌子曲	短段	

（续表五十七）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
金山寺	单弦牌子曲	短段	总二本
金钱豹	单弦牌子曲	短段	
金陵女子	单弦牌子曲	短段	
闹洞房	单弦牌子曲	短段	
败子回头	单弦牌子曲	短段	
舍命全交	单弦牌子曲	短段	
画　蔷	单弦牌子曲	短段	
卖油郎	单弦牌子曲	短段	
细　侯	单弦牌子曲	短段	
金陵女子	单弦牌子曲	短段	
法门寺	单弦牌子曲	短段	
画　皮	单弦牌子曲	短段	
织　成	单弦牌子曲	短段	
织手巾	单弦牌子曲	短段	
庚　娘	单弦牌子曲	短段	总二本
审头刺汤	单弦牌子曲	短段	
饯　别	单弦牌子曲	短段	
宝玉哭灵	单弦牌子曲	短段	
罗成托梦	单弦牌子曲	短段	
奇冤报	单弦牌子曲	短段	
泄　机	单弦牌子曲	短段	
房文淑	单弦牌子曲	短段	总二本
贪欢报	单弦牌子曲	短段	
单刀会	单弦牌子曲	短段	
苦肉计	联珠快书	短段	

（续表五十八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
空城计	联珠快书	短段	
闹天宫	联珠快书	短段	
闹地府	联珠快书	短段	
闹昆阳	联珠快书	短段	
卧薪尝胆	联珠快书	短段	
定军山	联珠快书	短段	
刺汤勤	联珠快书	短段	
武松打虎	联珠快书	短段	
虎牢关	联珠快书	短段	别称《三战吕布》
斩马谡	联珠快书	短段	
罗成托梦	联珠快书	短段	
青石山	联珠快书	短段	
单刀会	联珠快书	短段	
建文帝出家	京韵大鼓	短段	
审头刺汤	京韵大鼓	短段	别称《雪艳娘》
金定骂城	京韵大鼓	短段	
岳母刺字	京韵大鼓	短段	
武家坡	京韵大鼓	短段	
奇冤报	京韵大鼓	短段	
斩华雄	京韵大鼓	短段	别称《汜水关》
斩颜良	京韵大鼓	短段	
空城计	京韵大鼓	短段	
佳人送饭	京韵大鼓	短段	
宝玉探病	梅花大鼓	短段	
金精戏窦	梅花大鼓	短段	
拆西厢	梅花大鼓	短段	

（续表五十九）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
青楼遗恨	梅花大鼓	短段	
呼家将	铁片大鼓	长篇	
罗通扫北	铁片大鼓	短段	
罗成托梦	铁片大鼓	短段	
拆西厢	铁片大鼓	短段	
宝玉探病	铁片大鼓	短段	
武松发配	铁片大鼓	短段	
武家坡	铁片大鼓	短段	
佳人送饭	铁片大鼓	短段	
孟姜女	铁片大鼓	短段	
宝玉哭黛玉	奉调大鼓	短段	
宝玉出家	奉调大鼓	短段	
武家坡	奉调大鼓	短段	
孟姜女哭长城	十不闲莲花落	短段	
宝玉探病	十不闲莲花落	短段	
孤存打鸟	十不闲莲花落	短段	
罗成托梦	十不闲莲花落	短段	
罗成算卦	十不闲莲花落	短段	
夜宿花亭	十不闲莲花落	短段	
直奉大战	数来宝	短段	
怕	拉大片	短段	
庚子年闹义和团	拉大片	短段	
明英烈	西河大鼓	长篇	
忠义响马传	西河大鼓	长篇	
取长沙	西河大鼓	短段	
武家坡	西河大鼓	短段	

（续表六十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
宝玉探病	西河大鼓	短段	
单刀会	西河大鼓	短段	
宝玉探病	山东大鼓	短段	
空城记	山东大鼓	短段	
武家坡	山东大鼓	短段	
拆西厢	山东大鼓	短段	
单刀会	河南坠子	短段	
苦肉计	河南坠子	短段	
取成都	河南坠子	短段	
刺王僚	河南坠子	短段	
空城计	河南坠子	短段	
闹江州	河南坠子	短段	
闹洞房	河南坠子	短段	
斩蔡阳	河南坠子	短段	
卧牛山	河南坠子	短段	
罗成算卦	河南坠子	短段	
诗书巧合	河南坠子	短段	
贤女劝夫	河南坠子	短段	
河北寻兄	河南坠子	短段	
宝钗扑蝶	河南坠子	短段	
宝玉探病	河南坠子	短段	
宝玉哭黛玉	河南坠子	短段	
宝玉探晴雯	河南坠子	短段	
斩韩信	河南坠子	短段	
战国春秋	评书	长篇	别称《列国》
洪武剑侠图	评书	长篇	

（续表六十一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
姚家井	相声(单口)	中篇	
前因后果	相声(单口)	中篇	
度化王太和	相声(单口)	中篇	
剃　头	相声(单口)	短段	别称《怯剃头》
剃平头	相声(单口)	短段	
举案齐眉	相声(单口)	短段	
举人现丑	相声(单口)	短段	
皇帝选陵	相声(单口)	短段	
皇帝喝凉粉	相声(单口)	短段	
看财奴	相声(单口)	短段	别称《卖父肉》
看告示	相声(单口)	短段	别称《吃烧饼》
点痦子·拔牙	相声(单口)	短段	
骆驼十二辰	相声(单口)	短段	别称《十二全》
草船借箭	相声(单口)	短段	
说大话	相声(单口)	短段	别称《吹牛大王》
胎卵湿化	相声(单口)	短段	
娃娃哥哥	相声(单口)	短段	
歪大鼓	相声(单口)	短段	别称《学大鼓》
姜屈二姓	相声(单口)	小段	
送　煤	相声(单口)	小段	
顺风旗	相声(单口)	小段	
急性子	相声(单口)	小段	别称《你忙我也忙》
咬文嚼字	相声(单口)	小段	
要　命	相声(单口)	小段	别称《取伞》
祖　孙	相声(单口)	小段	
洋药方	相声(对口)	短段	

（续表六十二）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
洋钱伤寒	相声(对口)	短段	
说酒令	相声(对口)	短段	
说乐梦	相声(对口)	短段	
说话论	相声(对口)	短段	
拴娃娃	相声(对口)	短段	别称《上山求子》《爬坡》
绕口令	相声(对口)	短段	
树没叶儿	相声(对口)	短段	别称《干枝子》
俏皮话	相声(对口)	短段	
相　面	相声(对口)	短段	别称《炝盘》
耍　猴	相声(对口)	短段	别称《摩登舞》
洪洋洞	相声(对口)	短段	
珍珠衫	相声(对口)	短段	
炸酱面	相声(对口)	短段	
香罗带	相声(对口)	短段	
南北小曲	相声(对口)	短段	
南天门	相声(对口)	短段	别称《一肚子三国》
南北怯	相声(对口)	短段	
神力王买马	相声(对口)	短段	
贴膏药	相声(对口)	短段	
挑大筐	相声(对口)	短段	
挑白字	相声(对口)	短段	别称《昆虫八扇屏》
哄孩子	相声(对口)	短段	
顺者为孝	相声(对口)	短段	
顺情说好话	相声(对口)	短段	
帮　忙	相声(对口)	短段	
砍小脚	相声(对口)	短段	别称《弦子书》

（续表六十三）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
追赵云	相声(对口)	短段	
冒名伶	相声(对口)	短段	别称《奴家不出来》
送粪的	相声(对口)	短段	
哏政部	相声(对口)	短段	
祖师爷	相声(对口)	短段	
冥王判断	相声(对口)	短段	
厚黑学	相声(对口)	短段	
耍狗熊	双　簧	短段	
结巴捞牛	双　簧	短段	
珍珠衫	双　簧	短段	
相声诉苦	太平歌词	短段	
昨夜艳事	太平歌词	短段	
玲珑塔	太平歌词	短段	
姜太公卖面	太平歌词	短段	
蚂蚱算命	太平歌词	短段	
思　凡	子弟书	短段	
思玉戏环	子弟书	短段	
柳敬亭	子弟书	短段	
品茶栊翠庵	子弟书	短段	
秋　客	子弟书	短段	
秋景赞	子弟书	短段	
挡　曹	子弟书	短段	
骨牌名	子弟书	短段	
挑帘定计	子弟书	短段	
胡迪骂阎	子弟书	短段	
须子论	子弟书	短段	

（续表六十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
面然示惊	子弟书	短段	
骂　女	子弟书	短段	
骂　城	子弟书	短段	别称《樊金定骂城》
宫花报喜	子弟书	短段	
挂　金	子弟书	短段	
钟馗嫁妹	子弟书	短段	
钟　生	子弟书	短段	
姚阿绣	子弟书	短段	
草诏敲牙	子弟书	短段	别称《方孝孺骂殿》
草船借箭	子弟书	短段	
疯僧治病	子弟书	短段	
送盒子	子弟书	短段	
活　捉	子弟书	短段	
送枕头	子弟书	短段	
查　官	子弟书	短段	
削道冠儿	子弟书	短段	别称《蜈蚣岭》
钓鱼子	子弟书	短段	
赵五娘吃糠	子弟书	短段	
咤　美	子弟书	短段	
拷　玉	子弟书	短段	全二回
拷　红	子弟书	短段	
俏东风	子弟书	短段	
追　信	子弟书	短段	
春景赞	子弟书	短段	
神州会	子弟书	短段	
要账该账	子弟书	短段	

（续表六十五）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备 注
鸨儿训妓	子弟书	短段	
春光明媚	岔 曲	短段	
春夜宴桃李园	岔 曲	短段	别称《桃李园》
春和景明	岔 曲	短段	
春宵一刻	岔 曲	短段	
春夏秋冬	岔 曲	短段	四支
春昼艳阳	岔 曲	短段	
春景闲游	岔 曲	短段	
春云淡淡	岔 曲	短段	
春满长空	岔 曲	短段	
秋	岔 曲	短段	
秋水长天	岔 曲	短段	
秋色凄凄	岔 曲	短段	
秋色灵空	岔 曲	短段	
秋名儿	岔 曲	短段	
秋光赋	岔 曲	短段	
秋雨声那芭蕉叶儿鸣	岔 曲	短段	
秋风动黍禾	岔 曲	短段	
秋风儿阵阵	岔 曲	短段	
秋云惨澹	岔 曲	短段	
秋 耕	岔 曲	短段	
秋 景	岔 曲	短段	
秋景儿衰败	岔 曲	短段	
秋景萧条	岔 曲	短段	
秋残以后	岔 曲	短段	
秋雁儿声高	岔 曲	短段	

（续表六十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
秋声赋	岔　曲	短段	
美人夏睡图	岔　曲	短段	
美女思夫	岔　曲	短段	
前赤壁赋	岔　曲	短段	
茂林修竹	岔　曲	短段	
柳迎春如烟	岔　曲	短段	
柳青娘儿进花园儿	岔　曲	短段	
柳浪闻莺	岔　曲	短段	
柳媚桃娇	岔　曲	短段	
柳絮绕儿	岔　曲	短段	
是雨不露雨	岔　曲	短段	别称《习习满楼风》
看破红尘	岔　曲	短段	
洞庭秋月	岔　曲	短段	
茶叶名	岔　曲	短段	
追　信	岔　曲	短段	
宫商角徵羽	岔　曲	短段	
草虫悲秋	岔　曲	短段	
骨牌名	岔　曲	短段	
荤菜名	岔　曲	短段	
说话不撩边	岔　曲	短段	
赵子昂的八骏	岔　曲	短段	
赵　云	岔　曲	短段	
面名儿	岔　曲	短段	
胡同名	岔　曲	短段	
骂　鸡	岔　曲	短段	
树叶白	岔　曲	短段	

（续表六十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
树叶儿多	岔　曲	短段	
树叶儿焦	岔　曲	短段	
树叶儿娇	岔　曲	短段	
树叶儿发	岔　曲	短段	
树叶黄	岔　曲	短段	
饼　名	岔　曲	短段	
姜是老的辣	岔　曲	短段	
点染秋光	岔　曲	短段	
绕口令	岔　曲	短段	
荐诸葛	岔　曲	短段	
美人计	单弦牌子曲	短段	
春香闹学	单弦牌子曲	短段	
活捉三郎	单弦牌子曲	短段	
看　灯	单弦牌子曲	短段	
看财奴	单弦牌子曲	短段	
珍珠衫	单弦牌子曲	短段	
钟馗嫁妹	单弦牌子曲	短段	总二本
段　氏	单弦牌子曲	短段	总二本
赵城虎	单弦牌子曲	短段	
赵云出世	单弦牌子曲	短段	
战成都	单弦牌子曲	短段	
挡　曹	单弦牌子曲	短段	
便宜寨	单弦牌子曲	短段	
战宛城	单弦牌子曲	短段	
相思局	单弦牌子曲	短段	
除五毒	单弦牌子曲	短段	

（续表六十八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
活捉王魁	单弦牌子曲	短段	
独占花魁	单弦牌子曲	短段	
查　关	单弦牌子曲	短段	
挑帘裁衣	单弦牌子曲	短段	
祢衡骂曹	单弦牌子曲	短段	
草诏敲牙	联珠快书	短段	别称《方孝孺骂殿》
诵赋激瑜	联珠快书	短段	
挑滑车	联珠快书	短段	
战长沙	联珠快书	短段	
疯僧扫秦	联珠快书	短段	
骂王朗	联珠快书	短段	
赵彦求寿	联珠快书	短段	
狮子楼	联珠快书	短段	
胡迪骂阎	联珠快书	短段	
南阳光	联珠快书	短段	
蜈蚣岭	联珠快书	短段	
南阳关	京韵大鼓	短段	别称《托兆》
拴娃娃	京韵大鼓	短段	
绕口令	京韵大鼓	短段	
活捉三郎	京韵大鼓	短段	
昭君出塞	京韵大鼓	短段	
独占花魁	京韵大鼓	短段	
茶叶名	京韵大鼓	短段	
战荥阳	京韵大鼓	短段	
美女思情	京韵大鼓	短段	
挑帘裁衣	京韵大鼓	短段	

（续表六十九）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备 注
疯僧扫秦	京韵大鼓	短段	
相思局	“滑稽大鼓”	短段	
独占花魁	“滑稽大鼓”	短段	
指日高升	梅花大鼓	短段	
美女思情	梅花大鼓	短段	
施公案	铁片大鼓	短段	
独占花魁	铁片大鼓	短段	
姜太公卖面	铁片大鼓	短段	
度林英	铁片大鼓	短段	总三本
挑 袍	铁片大鼓	短段	
骂 城	铁片大鼓	短段	
拴娃娃	铁片大鼓	短段	
南阳关	铁片大鼓	短段	
活捉三郎	铁片大鼓	短段	
昭君出塞	铁片大鼓	短段	
重台饯别	铁片大鼓	短段	
拷打红娘	铁片大鼓	短段	
赴善会	十不闲莲花落	短段	
架子曲	十不闲莲花落	短段	
拷 红	十不闲莲花落	短段	
美女思情	十不闲莲花落	短段	
美人赞	十不闲莲花落	短段	
残秋诗	十不闲莲花落	短段	
赵美蓉盘楼	十不闲莲花落	短段	
拴娃娃	十不闲莲花落	短段	
战国春秋	竹板书	长篇	别称《七国》

（续表七十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
南北宋传	西河大鼓	长篇	
春秋战国	西河大鼓	长篇	
度林英	西河大鼓	短段	
绕口令	西河大鼓	短段	
临潼山	西河大鼓	短段	
南阳光	西河大鼓	短段	
看大姐	西河大鼓	短段	
独占花魁	西河大鼓	短段	
草船借箭	西河大鼓	短段	
昭君出塞	西河大鼓	短段	
活捉三郎	西河大鼓	短段	
姜太公卖面	西河大鼓	短段	
咬脐郎回围	西河大鼓	短段	
赵五娘	西河大鼓	短段	
赵太祖创业	西河大鼓	短段	
拴娃娃	山东大鼓	短段	
草船借箭	山东大鼓	短段	
昭君出塞	山东大鼓	短段	
拷打红娘	山东大鼓	短段	
度林英	河南坠子	短段	
战长沙	河南坠子	短段	
拴娃娃	河南坠子	短段	
荐诸葛	河南坠子	短段	
点仙庄	河南坠子	短段	
绕口令	河南坠子	短段	
南阳关	河南坠子	短段	

(续表七十一)

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
祝英台	河南坠子	短段	
祝英台闹五更	河南坠子	短段	
洛阳桥	河南坠子	短段	
送寒衣	河南坠子	短段	
活捉三郎	河南坠子	短段	
昭君出塞	河南坠子	短段	
剑阁闻铃	河南坠子	短段	
独占花魁	河南坠子	短段	
相府借银	河南坠子	短段	总三段
宫门带	河南坠子	短段	
拷　红	河南坠子	短段	
洪峰传	河南坠子	短段	
赵匡胤大闹马家店	山东快书	短段	
彩云球	评　书	长篇	
秦汉演义	评　书	长篇	
铁冠图	评　书	长篇	
粉妆楼	评　书	长篇	
峨嵋剑	评　书	长篇	
晃杆李截道	相声(单口)	中篇	
贼鬼夺刀	相声(单口)	中篇	
海棠红	相声(单口)	中篇	
贼说话	相声(单口)	短段	
秦甘罗	相声(单口)	短段	别称《甘罗圆梦》
砸钉子	相声(单口)	短段	
真假光绪	相声(单口)	短段	
真假老爷子	相声(单口)	短段	别称《李鸿章》

（续表七十二）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
读祭文	相声（单口）	短段	别称《翻跟头》
酒　迷	相声（单口）	短段	
借火儿	相声（单口）	短段	别称《挂尸》
捞秤砣	相声（单口）	短段	别称《人比鬼机灵》
家务事	相声（单口）	短段	
请　客	相声（单口）	短段	别称《三句话》
胭　脂	相声（单口）	短段	
唐诗宴	相声（单口）	短段	
泰山石敢当	相声（单口）	短段	
扇子规律	相声（单口）	短段	
倒坐观音台	相声（单口）	短段	
铃医治病	相声（单口）	短段	别称《孙思邈》
烟鬼自赏	相声（单口）	短段	别称《仁义礼智信》
高矮二人	相声（单口）	小段	
调侃儿	相声（单口）	小段	
请洗澡	相声（单口）	小段	
请　医	相声（单口）	小段	
凉水洗脸	相声（单口）	小段	别称《产妇生子》
宴前梦	相声（单口）	小段	
家　兄	相声（对口）	短段	
家堂令	相声（对口）	短段	别称《铁树开花》
家庭论	相声（对口）	短段	
哭当票	相声（对口）	短段	
哭笑论	相声（对口）	短段	
哭四出	相声（对口）	短段	
哭的艺术	相声（对口）	短段	别称《痛哭之别》

（续表七十三）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
笑的研究	相声（对口）	短段	别称《笑一笑十年少》
铃铛谱	相声（对口）	短段	
流行歌曲	相声（对口）	短段	别称《学歌曲》
造　厨	相声（对口）	短段	
起名字的艺术	相声（对口）	短段	
倒推车	相声（对口）	短段	
酒色财气	相声（对口）	短段	
贼说话	相声（对口）	短段	
贼训徒	相声（对口）	短段	别称《偷几匹布》
倒扎门儿	相声（对口）	短段	别称《娶后婚》
莲花落	相声（对口）	短段	
捉放曹	相声（对口）	短段	
赶　考	相声（对口）	短段	
特别口技	相声（对口）	短段	
请和尚	相声（对口）	短段	
酒　令	相声（群口）	短段	
烟花妓女	太平歌词	短段	
郭栋儿	子弟书	短段	
莲　香	子弟书	短段	
赶　靴	子弟书	短段	
党人碑	子弟书	短段	
党太尉	子弟书	短段	
秦氏思子	子弟书	短段	
秦王降香	子弟书	短段	
桃李园	子弟书	短段	
捐纳大爷	子弟书	短段	

（续表七十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
酒　楼	子弟书	短段	
烧陵改嫁	子弟书	短段	
徐母训子	子弟书	短段	
逛护国寺	子弟书	短段	
调春戏姨	子弟书	短段	
扇　坟	子弟书	短段	
绣荷包	子弟书	短段	
莺莺降香	子弟书	短段	
海棠结社	子弟书	短段	
埋　红	子弟书	短段	
家主戏环	子弟书	短段	
家园乐	子弟书	短段	
谈剑术	子弟书	短段	
拿螃蟹	子弟书	短段	
离　魂	子弟书	短段	
哭官哥	子弟书	短段	
哭　城	子弟书	短段	
舱　舟	子弟书	短段	别称《藏舟》
高老庄	子弟书	短段	
荷花记	子弟书	长篇	全二十回
鸳鸯扣	子弟书	短段	
桃花岸	子弟书	长篇	全十三回
夏景赞	子弟书	短段	
通天河	子弟书	短段	总六本
夏山翠如滴	岔　曲	短段	
夏日天长	岔　曲	短段	

（续表七十五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
夏布衫诉功	岔　曲	短段	别称《夏布衫儿秋声赋》
夏雨新晴	岔　曲	短段	
夏　云	岔　曲	短段	
夏　景	岔　曲	短段	
夏景儿天	岔　曲	短段	
夏　樵	岔　曲	短段	
烟　名	岔　曲	短段	
烟花债	岔　曲	短段	
酒名儿	岔　曲	短段	
酒旗儿飘荡	岔　曲	短段	
酒多伤身	岔　曲	短段	
酒　家	岔　曲	短段	
家住水云乡	岔　曲	短段	
桃杏花儿香	岔　曲	短段	
桃儿尖尖	岔　曲	短段	
桃花源记	岔　曲	短段	
桃柳把春争	岔　曲	短段	
桃梨开放	岔　曲	短段	
桃　源	岔　曲	短段	
桃园三结义	岔　曲	短段	
倒拔垂杨柳	岔　曲	短段	
悟空探路	岔　曲	短段	
梧透浮生	岔　曲	短段	
朔风吹柳絮	岔　曲	短段	
朗朗书音	岔　曲	短段	
借东风	岔　曲	短段	

（续表七十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
借问酒家何处有	岔　曲	短段	
海棠花儿开	岔　曲	短段	
海棠花儿新	岔　曲	短段	
海棠花枯	岔　曲	短段	
浮生悟透	岔　曲	短段	
秦　琼	岔　曲	短段	
陶渊明	岔　曲	短段	
烟寺晚钟	岔　曲	短段	
顿断金锁	岔　曲	短段	
莲香如红玉	岔　曲	短段	
请张生	岔　曲	短段	
请清兵	岔　曲	短段	
晓日压妆楼	岔　曲	短段	
积雪初晴	岔　曲	短段	
烛影摇红	岔　曲	短段	
绣榻风清	岔　曲	短段	
莺莺沉吟	岔　曲	短段	
莺莺腮含着笑	岔　曲	短段	
读书乐	岔　曲	短段	
艳阳天	岔　曲	短段	
艳阳天百草儿争鲜	岔　曲	短段	
艳阳春昼	岔　曲	短段	
烟友儿叹	单弦牌子曲	短段	
捉放曹	单弦牌子曲	短段	
破金陵	单弦牌子曲	短段	
破黄巾	单弦牌子曲	短段	

（续表七十七）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
哭　城	单弦牌子曲	短段	
酒　鬼	单弦牌子曲	短段	
俺家住在杨柳青	单弦牌子曲	短段	
通天河	单弦牌子曲	短段	别称《通天河作冰》
热河叹	单弦牌子曲	短段	
莲英被害	单弦牌子曲	短段	
莲　香	单弦牌子曲	短段	
铁弓缘	单弦牌子曲	短段	
聂小倩	单弦牌子曲	短段	
莺莺饯行	单弦牌子曲	短段	
莺莺降香	单弦牌子曲	短段	
莺莺梦榜	单弦牌子曲	短段	
请张生	单弦牌子曲	短段	
钱秀才错占凤凰俦	单弦牌子曲	短段	
烟酒嗙劝	单弦牌子曲	短段	别称《烟酒劝》
崂山道士	单弦牌子曲	短段	
徐母训子	联珠快书	短段	
狸猫换太子	联珠快书	短段	
哭祖庙	联珠快书	短段	
借东风	联珠快书	短段	
浣沙河	联珠快书	短段	
请清兵	联珠快书	短段	
秦琼观阵	联珠快书	短段	
哭祖庙	京韵大鼓	短段	
哭黛玉	京韵大鼓	短段	
铁冠图	京韵大鼓	短段	

（续表七十八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
徐母骂曹	京韵大鼓	短段	别称《击曹砚》《女骂曹》
徐母训子	京韵大鼓	短段	
顽石一块	京韵大鼓	短段	
高怀德别女	京韵大鼓	短段	
狸猫换太子	京韵大鼓	短段	
唐明皇游月宫	京韵大鼓	短段	
秦琼卖马	京韵大鼓	短段	
珠帘寨	京韵大鼓	短段	
贾翠仙	“滑稽大鼓”	短段	
秦英征西	铁皮大鼓	短段	
秦琼卖马	铁皮大鼓	短段	
诸葛亮招亲	铁皮大鼓	短段	
高亮赶水	铁皮大鼓	短段	
高君宝下南唐	铁皮大鼓	短段	
赶三关	铁皮大鼓	短段	
铁冠图	铁皮大鼓	短段	总二本
借　伞	铁皮大鼓	短段	
郭巨埋儿	铁皮大鼓	短段	
唐王探病	铁皮大鼓	短段	
秦雪梅吊孝	十不闲莲花落	短段	
秦雪梅织机训子	十不闲莲花落	短段	
诸葛亮押宝	数来宝	短段	
秦英征西	拉大片	短段	
拿肃六	西河大鼓	短段	
郭巨埋儿	西河大鼓	短段	
借紫鹃	河南坠子	短段	

（续表七十九）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
哭灵牌	河南坠子	短段	
哭祖庙	河南坠子	短段	
哭黛玉	河南坠子	短段	
哭长城	河南坠子	短段	
造白袍	河南坠子	短段	
郭巨埋儿	河南坠子	短段	
唐王探病	河南坠子	短段	
拳打镇关西	河南坠子	短段	
诸葛亮招亲	河南坠子	短段	
柴桑口	河南坠子	短段	
隋唐后传	评　书	长篇	
清烈传	评　书	长篇	
清宫外史	评　书	长篇	
曹家将	评　书	长篇	
续水浒	评　书	长篇	
寄　鞋	相声(单口)	短段	
基本功	相声(单口)	小段	
惧　内	相声(单口)	短段	
偷　布	相声(单口)	短段	
偷斧子	相声(单口)	短段	
黄白胖子	相声(单口)	短段	
黄雀说媒	相声(单口)	短段	别称《要“癞”的》
庸　医	相声(单口)	短段	别称《卖臭虫药》
庸医治病	相声(单口)	短段	别称《瘀血不净》
黄鹤楼	相声(单口)	短段	别称《楼腿子》
黄金台	相声(单口)	短段	

（续表八十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
梦中婚	相声(单口)	短段	
堂倌论	相声(单口)	短段	别称《山东跑堂》
掏　沟	相声(单口)	短段	
铡美案	相声(单口)	短段	别称《批铡美》
商店字号	相声(单口)	短段	
偷　米	相声(单口)	短段	
续黄粱	相声(单口)	短段	
婚　潮	相声(单口)	短段	
做大褂	相声(单口)	短段	
硕二爷	相声(单口)	中篇	
唱李翠莲	相声(对口)	中篇	
堆兵做梦	太平歌词	短段	
黄粱梦	太平歌词	短段	
渔翁得利	太平歌词	短段	
盘　盒	子弟书	短段	
救　主	子弟书	短段	
祭　姬	子弟书	短段	
祭　塔	子弟书	短段	
望　乡	子弟书	短段	
望儿楼	子弟书	短段	全三回
聊斋胭脂传	子弟书	短段	
盗　甲	子弟书	短段	
盗令牌	子弟书	短段	
盗　令	子弟书	短段	
商郎回煞	子弟书	短段	
续花别妻	子弟书	短段	

（续表八十一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
随缘乐	子弟书	短段	
续钞借银	子弟书	短段	
续灵官庙	子弟书	短段	
续戏姨	子弟书	短段	
续骂城	子弟书	短段	
续俏东风	子弟书	中篇	全八回
梅花坞	子弟书	短段	
梅妃自叹	子弟书	短段	
梅山与恨	子弟书	短段	
得　书	子弟书	短段	
得钞傲妻	子弟书	短段	
淤泥河	子弟书	中篇	别称《箭攒罗成》
渔家乐	子弟书	短段	
探　塔	子弟书	短段	
探雯换袄	子弟书	短段	别称《嗑指换袄》
梦　榜	子弟书	短段	
盘丝洞	子弟书	短段	
假老斗叹	子弟书	短段	
雪梅吊孝	子弟书	短段	
渔樵问答	子弟书	短段	
渔樵耕读	子弟书	短段	
梅雪争春	岔　曲	短段	
梅雪堪夸	岔　曲	短段	
梅雪绕	岔　曲	短段	
雪花儿山	岔　曲	短段	
雪花儿堆	岔　曲	短段	

（续表八十二）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
雪映竹窗	岔　曲	短段	别称《雪映窑窗》
雪压茅屋	岔　曲	短段	
梨花成堆	岔　曲	短段	
望日莲	岔　曲	短段	
望山跑死马	岔　曲	短段	
祭　风	岔　曲	短段	
密密如丝	岔　曲	短段	
淡淡秋光	岔　曲	短段	
淡淡幽香	岔　曲	短段	
寄情欢乐	岔　曲	短段	
晚　霞	岔　曲	短段	
聊斋志目	岔　曲	短段	
鹿绕山冈	岔　曲	短段	
鹿绕山峰	岔　曲	短段	
菊花名	岔　曲	短段	
菊花儿开放	岔　曲	短段	
黄冈竹楼记	岔　曲	短段	
黄昏卸却残妆罢	岔　曲	短段	
菜果儿名	岔　曲	短段	
著一局棋一局	岔　曲	短段	
渔村夕照	岔　曲	短段	
渔家乐	岔　曲	短段	“腰截”
渔翁稳坐钓鱼台	岔　曲	短段	
渔翁稳坐钓鱼塘	岔　曲	短段	
渔翁稳坐钓鱼矶	岔　曲	短段	
渔乐清溪	岔　曲	短段	

（续表八十三）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
渔樵耕读	岔　曲	短段	
渔樵耕读牧	岔　曲	短段	
渔樵问答	岔　曲	短段	
猫名儿	岔　曲	短段	
断桥残雪	岔　曲	短段	
教　子	单弦牌子曲	短段	
票友托梦	单弦牌子曲	短段	
鸿鸾禧	单弦牌子曲	短段	
梨花含羞	单弦牌子曲	短段	
梨花思夫	单弦牌子曲	短段	
章阿端	单弦牌子曲	短段	
祭　风	单弦牌子曲	短段	
祭　灶	单弦牌子曲	短段	
祭　塔	单弦牌子曲	短段	
祭　师	单弦牌子曲	短段	
寄　柬	单弦牌子曲	短段	
黄九郎	单弦牌子曲	短段	
盗仙草	单弦牌子曲	短段	
盗魂铃	单弦牌子曲	短段	
梦　榜	单弦牌子曲	短段	
铡包勉	单弦牌子曲	短段	
惊　梦	单弦牌子曲	短段	
续黄粱	单弦牌子曲	短段	总二本
得钞傲妻	单弦牌子曲	短段	牌子曲
麻风女	单弦牌子曲	短段	别称《邱丽玉》
婆媳顶嘴	单弦牌子曲	短段	

（续表八十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
探　亲	单弦牌子曲	短段	
探　母	单弦牌子曲	短段	
盘丝洞	单弦牌子曲	短段	
断　桥	单弦牌子曲	短段	
雪杯圆	单弦牌子曲	短段	
淤泥河	联珠快书	短段	别称《薛礼救驾》
鸿雁捎书	联珠快书	短段	别称《王宝钏故事》
得钞傲妻	京韵大鼓	短段	
祭晴雯	京韵大鼓	短段	
探晴雯	梅花大鼓	短段	
鸿雁捎书	梅花大鼓	短段	
隋唐响马传	铁片大鼓	短段	
鸿雁捎书	铁片大鼓	短段	
情人顶嘴	铁片大鼓	短段	
探晴雯	奉调大鼓	短段	
情人顶嘴	平谷调	短段	
鸿雁捎书	十不闲莲花落	短段	
渔樵耕读	拉大片	短段	
隋炀帝下扬州	拉大片	短段	
康熙私访	竹板书	中篇	
黄爱玉上坟	竹板书	中篇	
黄杨传	竹板书	中篇	
隋唐传	西河大鼓	长篇	
盗马金枪	西河大鼓	长篇	
祭　钵	西河大鼓	短段	
黄文下书	西河大鼓	短段	

（续表八十五）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
鸿雁捎书	西河大鼓	短段	
断　桥	河南坠子	短段	
断桥亭	河南坠子	短段	
祭　钵	河南坠子	短段	
鸿雁捎书	河南坠子	短段	
黄二姐打棒槌	河南坠子	短段	
梁祝下山	河南坠子	短段	
黄鹤楼	河南坠子	短段	
梁祝趟河	山东琴书	短段	
富贵寿考	评　书	长篇	
童林传	评　书	长篇	
善恶图	评　书	长篇	
落榜遇艳	相声（单口）	中篇	
韩信击缸	相声（单口）	短段	
韩复榘讲演	相声（单口）	短段	
跑　海	相声（单口）	短段	别称《粪爆鸡》
猫蝶图	相声（单口）	短段	
接骨膏	相声（单口）	短段	别称《柳托》
御　厨	相声（单口）	短段	别称《剥葱》
渭水河	相声（单口）	短段	
赌　论	相声（单口）	短段	
游地府	相声（单口）	短段	
智赛楹联	相声（单口）	短段	
善意恶语	相声（单口）	短段	
景阳岗	相声（单口）	短段	别称《武松打虎》
曾河桥	相声（单口）	短段	

（续表八十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
属　牛	相声(单口)	短段	
腊　肉	相声(单口)	短段	
喝估衣	相声(对口)	短段	
骗术奇谈	相声(对口)	短段	
骗剃头挑子	相声(对口)	短段	
等门儿	相声(对口)	短段	
富贵图	相声(对口)	短段	别称《夸住宅》
焦赞战马超	相声(对口)	短段	
焦赞打严蒿	相声(对口)	短段	
揣骨相	相声(对口)	短段	
粥挑子	相声(对口)	短段	
揭　瓦	相声(对口)	短段	别称《卖房瓦》
滑油山	相声(对口)	短段	
蛤蟆儿	相声(单口)	短段	别称《刘海戏金蟾》
蛤蟆鼓	相声(对口)	短段	
琴棋书画	相声(对口)	短段	
锉寿增价	相声(对口)	短段	
雇　车	相声(对口)	短段	
答非所问	相声(对口)	短段	
游历英国	相声(对口)	短段	
棋　谱	相声(对口)	短段	
敬财神	相声(对口)	短段	
滑稽相面	相声(对口)	短段	
窝头论	相声(对口)	短段	别称《告示十条》
跑腿子	相声(群口)	短段	
道德三皇五帝	双　簧	短段	

（续表八十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
游湖姻缘	太平歌词	短段	
晴雯愤恨	子弟书	短段	
晴雯撕扇	子弟书	短段	
湘云醉酒	子弟书	短段	
厨子叹	子弟书	短段	
喜舞歌	子弟书	短段	
葛巾传	子弟书	短段	
阔大奶奶逛二闸	子弟书	短段	
阔大奶奶听善会戏	子弟书	短段	
葡萄架	子弟书	短段	
集锦书目	子弟书	短段	
游园寻梦	子弟书	中篇	全三回
游　寺	子弟书	短段	
趁心愿	子弟书	短段	
絮　阁	子弟书	短段	
渭水河	子弟书	短段	
游武庙	子弟书	长篇	全七回
游龙传	子弟书	长篇	全十六回
斯文赞	子弟书	短段	
番　将	子弟书	短段	
谤阎醒梦	子弟书	短段	
琼林宴	子弟书	短段	总二本
琴棋书画	岔　曲	短段	四支
琴棋书画风花雪月	岔　曲	短段	八支
牌子名	岔　曲	短段	
喜千秋	岔　曲	短段	

（续表八十八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
喜地欢天	岔　曲	短段	
喜雨纳凉	岔　曲	短段	
喜　庆	岔　曲	短段	
喜庆延年	岔　曲	短段	
皓月挂苍松	岔　曲	短段	
皓月当空	岔　曲	短段	
皓魄初升	岔　曲	短段	
智取生辰纲	岔　曲	短段	
焚香弹琴	岔　曲	短段	
短短竹篱	岔　曲	短段	
最喜芳郊	岔　曲	短段	
答报皇叔	岔　曲	短段	
富贵寿考	岔　曲	短段	
雁过秋江	岔　曲	短段	
普照万方	岔　曲	短段	
紫绶金章	岔　曲	短段	
疏影落银河	岔　曲	短段	
游西湖	岔　曲	短段	
游　春	岔　曲	短段	
惯使双鞭尉迟公	岔　曲	短段	
腊梅开放	岔　曲	短段	
腊尽春归	岔　曲	短段	
琼岛春阴	岔　曲	短段	
棉袄诉功	单弦牌子曲	短段	别称《棉袄托梦》
雁门关	单弦牌子曲	短段	
喜迁莺	单弦牌子曲	短段	

（续表八十九）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
煮酒论英雄	单弦牌子曲	短段	
游　寺	单弦牌子曲	短段	
游　春	单弦牌子曲	短段	
游　学	单弦牌子曲	短段	
葛　巾	单弦牌子曲	短段	
鲁公女	单弦牌子曲	短段	
鲁达除霸	单弦牌子曲	短段	
啼笑因缘	单弦牌子曲	短段	
棒打薄情郎	单弦牌子曲	短段	
湘子上寿	单弦牌子曲	短段	
割须弃袍	单弦牌子曲	短段	
阔大爷胡吃	单弦牌子曲	短段	
雄黄阵	单弦牌子曲	短段	
铜对棒	联珠快书	短段	
武松打虎	联珠快书	短段	
禅鱼寺	联珠快书	短段	总二回
智盗紫金铃	联珠快书	短段	
游盂兰会	京韵大鼓	短段	
博望坡	京韵大鼓	短段	别称《孔明派兵》
湘子上寿	京韵大鼓	短段	
鲁达除霸	京韵大鼓	短段	
晴雯撕扇	京韵大鼓	短段	
晴雯补裘	京韵大鼓	短段	
阔四姐推牌九	“滑稽大鼓”	短段	
蒋干盗书	“滑稽大鼓”	短段	
韩信算卦	铁片大鼓	短段	

（续表九十）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
富贵图	铁片大鼓	短段	
湘子上寿	铁片大鼓	短段	
雄黄酒	铁片大鼓	短段	
董家庙	数来宝	短段	
湘子出家	西河大鼓	短段	
湘子上寿	西河大鼓	短段	
湘子得道	西河大鼓	短段	
鲁达除霸	西河大鼓	短段	
彭公案	西河大鼓	长篇	
游西湖	山东大鼓	短段	
韩信算卦	山东大鼓	短段	
湘子讨封	河南坠子	短段	
湘子上寿	河南坠子	短段	
禅鱼寺	河南坠子	短段	
落花时节	河南坠子	短段	
董卓认母	河南坠子	短段	
董卓算卦	河南坠子	短段	
韩湘子上寿	山东琴书	短段	
鲁达除霸	山东快书	短段	
跨海征东	评　书	长篇	
搓淘气	相声(单口)	中篇	别称《小淘气》
献地图	相声(单口)	短段	
慈禧入官	相声(单口)	短段	别称《咸丰立后》
搬　家	相声(单口)	短段	
傻子学乖	相声(单口)	短段	
傻子转文	相声(单口)	短段	

（续表九十一）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
携琴访友	相声(单口)	短段	别称《找知音》
错放曹	相声(单口)	短段	
媳妇受气	相声(单口)	短段	
叠衣服	相声(单口)	小段	
跳　蚤	相声(单口)	小段	
福寿全	相声(对口)	短段	别称《丧谍子》
福禄寿喜	相声(对口)	短段	
嫁妆会	相声(对口)	短段	别称《送嫁妆》
群英会	相声(对口)	短段	
摇铃铛	相声(对口)	短段	
数来宝	相声(对口)	短段	
嗑巴论	相声(对口)	短段	别称《抢菜刀》
雍燕诗	相声(对口)	短段	
溪皇庄	相声(对口)	短段	
歇后语	相声(对口)	短段	
新名词	相声(对口)	短段	
新搬家	相声(对口)	短段	别称《接人》
新定军山	相声(对口)	短段	
新黄鹤楼	相声(对口)	短段	
新文昭关	相声(对口)	短段	
新汾河湾	相声(对口)	短段	
新丁甲山	相声(对口)	短段	
窦尔敦	双　簧	短段	
矮姑娘	太平歌词	短段	
睡梦长	太平歌词	短段	
傻大姐	太平歌词	短段	

（续表九十二）

曲（书）目名称	所属曲种	篇幅	备　注
椿龄画蔷	子弟书	短段	
数罗汉	子弟书	短段	
痴　诉	子弟书	短段	
痴　梦	子弟书	短段	
遣晴雯	子弟书	短段	全二回
鹊桥盟誓	子弟书	短段	
碰　碑	子弟书	短段	
路旁花	子弟书	短段	
路林缘	子弟书	短段	
滚　楼	子弟书	短段	
遣春梅	子弟书	短段	别称《不垂别泪》
雷峰塔	子弟书	短段	
意中缘	子弟书	短段	
新凤仪亭	子弟书	短段	
新春元旦	岔　曲	短段	
瑞雪飘飘	岔　曲	短段	
福字儿安康	岔　曲	短段	
福如郭子仪	岔　曲	短段	
福缘善庆	岔　曲	短段	
福增寿添	岔　曲	短段	
蓟门烟树	岔　曲	短段	
携琴访友	岔　曲	短段	
瑞雪成堆	岔　曲	短段	
锯大缸	单弦牌子曲	短段	
缝裤子	单弦牌子曲	短段	
瑞　云	单弦牌子曲	短段	总二本

（续表九十三）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
雷峰塔	单弦牌子曲	短段	
蒙正祭灶	单弦牌子曲	短段	
褚遂良	单弦牌子曲	短段	
蓝桥会	北京琴书	短段	
蓝桥会	拆唱八角鼓	短段	
蓝桥会	京韵大鼓	短段	
遣晴雯	京韵大鼓	短段	
蜈蚣岭	京韵大鼓	短段	
新灯下劝夫	“滑稽大鼓”	短段	
新拴娃娃	“滑稽大鼓”	短段	
雷峰夕照	梅花大鼓	短段	
嗑指换袄	梅花大鼓	短段	
蓝桥会	铁片大鼓	短段	总二本
傻大姐泄机	奉调大鼓	短段	
携琴访友	联珠快书	短段	
群英会	联珠快书	短段	
蓝桥会	平谷调	短段	
蓝桥会	十不闲莲花落	短段	
锯大缸	十不闲莲花落	短段	
跨海征东	竹板书	长篇	
蓝桥会	河南坠子	短段	
锯大缸	河南坠子	短段	
蓝桥会	二人转	短段	
勤娘子晚妆罢	岔　曲	短段	
跨海征东	西河大鼓	长篇	
蓝桥会	西河大鼓	短段	

（续表九十四）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
僧道尼番	相声(单口)	短段	别称《四棚经》
漫话燕京	相声(单口)	短段	
鼻烟壶	相声(单口)	短段	
熬柿子	相声(单口)	短段	
聚宝盆	相声(对口)	短段	
算四辈	相声(对口)	短段	
僧人偷斧	相声(对口)	短段	
辕门斩子	太平歌词	短段	
嫦娥传	子弟书	短段	
銮仪卫叹	子弟书	短段	
僧迷会	子弟书	短段	
碧玉将军	子弟书	短段	
翠屏山	子弟书	长篇	全二十四回
摔　琴	子弟书	长篇	全五回
摔　琴	子弟书	短段	
翠尾摇风	岔　曲	短段	
翠柏森森	岔　曲	短段	
漏泄春光	岔　曲	短段	
嫩柳垂青	岔　曲	短段	
嫩蕊芬芳	岔　曲	短段	
碧亮亮清秋月	岔　曲	短段	
碧云西风	岔　曲	短段	
碧落云横	岔　曲	短段	
端阳节	岔　曲	短段	
霁雪方晴	岔　曲	短段	
截江夺斗	联珠快书	短段	

（续表九十五）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
摔子劝夫	铁片大鼓	短段	
精忠传	西河大鼓	长篇	
摔　琴	河南坠子	短段	
摔镜架	二人转	短段	
醉鬼张三	相声(单口)	中篇	
蝴蝶梦	相声(单口)	短段	
糊涂县令	相声(单口)	短段	别称《柳罐上任》
糊　驴	相声(单口)	短段	
暴发户	相声(单口)	短段	
醉鬼闹家	相声(单口)	短段	
瞎　撞	相声(对口)	短段	
瞎子算卦	相声(对口)	短段	别称《怯念》
醋饮场	相声(对口)	短段	
醋点灯	相声(对口)	短段	别称《财迷回家》
潘巧云告状	相声(对口)	短段	
樱花会议	相声(对口)	短段	
嘲当行	相声(对口)	短段	
影迷目录	太平歌词	短段	
颜如玉	子弟书	短段	
慧娘诡辩	子弟书	短段	
醉卧怡红院	子弟书	短段	
醉打山门	子弟书	短段	
蝴蝶梦	子弟书	短段	
撞天婚	子弟书	短段	
滕王阁	岔　曲	短段	
醉打山门	岔　曲	短段	

（续表九十六）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备注
醉卧秋林下	岔曲	短段	
醉翁亭记	岔曲	短段	
醉杨妃	岔曲	短段	
踏雪访贤	岔曲	短段	
蕉叶学书	岔曲	短段	
蕙芳	单弦牌子曲	短段	总二本
踏青	单弦牌子曲	短段	
醉鬼傲妻	单弦牌子曲	短段	
蝴蝶梦	单弦牌子曲	短段	别称《扇坟》《楚王孙吊孝》《田氏劈棺》
箭攒罗成	联珠快书	短段	别称《周西坡》
箭对飞刀	联珠快书	短段	
摩天岭	联珠快书	短段	
樊金定骂城	京韵大鼓	短段	
劈山救母	铁片大鼓	短段	
樊金定认夫	铁片大鼓	短段	
樊金定骂城	奉调大鼓	短段	
劈山救母	西河大鼓	短段	
劈棺	河南坠子	短段	
樊梨花招亲	河南坠子	短段	
薛仁贵征西	评书	长篇	
薛仁贵征东	评书	长篇	
薛刚反唐	评书	长篇	
燕京漫谈	相声(单口)	短段	
赞马诗	相声(单口)	短段	别称《三婿祝寿》
赞马献诗	相声(单口)	短段	别称《副将赞马》

（续表九十七）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备　注
黔之驴	子弟书	短段	
薛蛟观画	子弟书	短段	
赞　松	岔　曲	短段	
赞　剑	岔　曲	短段	
樵　夫	岔　曲	短段	
磨穿铁砚	岔　曲	短段	
燕舞东风	岔　曲	短段	
避　暑	岔　曲	短段	
磨房产子	单弦牌子曲	短段	
醒世金铎	京韵大鼓	短段	
醒世金铎	“滑稽大鼓”	短段	
薛刚反唐	铁片大鼓	长篇	
薛家将	铁片大鼓	长篇	
薛仁贵征东	铁片大鼓	长篇	
醒世金铎	铁片大鼓	短段	
薛礼救驾	联珠快书	短段	
薛家将	竹板书	长篇	
薛丁山招亲	西河大鼓	短段	
黛玉葬花	单弦牌子曲	短段	
瞧亲家	单弦牌子曲	短段	
藏　舟	单弦牌子曲	短段	
黛玉归天	京韵大鼓	短段	
黛玉悲秋	梅花大鼓	短段	
黛玉归天	梅花大鼓	短段	
黛玉思亲	梅花大鼓	短段	
黛玉归天	奉调大鼓	短段	

（续表九十八）

曲(书)目名称	所属曲种	篇幅	备 注
黛玉焚稿	奉调大鼓	短段	
黛玉悲秋	十不闲莲花落	短段	
黛玉葬花	山东大鼓	短段	
黛玉焚稿	山东大鼓	短段	
黛玉悲秋	山东大鼓	短段	
黛玉焚稿	河南坠子	短段	
黛玉自叹	河南坠子	短段	
黛玉归天	河南坠子	短段	
翻土扬尘	岔 曲	短段	
瞽目先生游春	岔 曲	短段	
鞭打芦花	单弦牌子曲	短段	别称《芦花记》
蟠桃会	单弦牌子曲	短段	
蟠桃会	梅花大鼓	短段	
鞭打芦花	梅花大鼓	短段	
鞭打芦花	平谷调	短段	
鞭打芦花	铁片大鼓	短段	
鞭打芦花	奉调大鼓	短段	
鞭打芦花	北京琴书	短段	
蹲一辈子	相声(对口)	短段	
露 菜	相声(对口)	短段	
霸王赞	相声(对口)	短段	
霸王别姬	联珠快书	短段	
霸王别姬	京韵大鼓	短段	
霸王别姬	西河大鼓	短段	
灞桥风雪	岔 曲	短段	

创作曲(书)目表

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
一架弹花机	马　烽	评　书		短段	1950年
一个推销员	马季	相声(单口)	1984年5期《曲艺》	短段	1984年
一贯道	孙玉奎 侯宝林	相声(对口)	《中国新文艺大系·曲艺》	短段	1950年
一条街	马季 轻松	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1959年
一顿饭	郎德沣	相声(对口)	1959年10期《北京文艺》	短段	1959年
一等于几	赵连甲	相声(对口)	《赵连甲曲艺选》	短段	1964年
一匹马	刘宝瑞等	相声(对口)		短段	1965年
一颗红心送山区		相声(对口)		短段	1965年
一度电		相声(对口)		小段	1966年
一买一卖	李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1977年
一鸣惊人	王存立	相声(对口)	1982年6期《布谷鸟》	短段	1982年
一块小黑板	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1953年
一碗菜	李增瑞 赵其昌	单弦牌子曲		短段	1976年
一日游	蔡兴林	单弦牌子曲		短段	1980年
一壶酽茶	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1982年
一副担架	杜　澎 丹　蕾	京韵大鼓	1981年8期《曲艺》	短段	1977年
一分钱一两米	王　喆	西河大鼓		短段	1954年
一个非洲姑娘		河南坠子		短段	1964年

（续表一）

曲（书）目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
一筐红苹果		二人转		短段	1975 年
一块唐墨	王　决 陈连升	二人转		短段	1980 年
一匹布	沈彭年	山东快书	1957 年 2 期《曲艺》	短段	1957 年
一见钟情	刘司昌	山东快书	《晕头转向》	短段	1957 年
二房东	孙玉奎 侯宝林	相声（对口）		短段	1950 年
九点钟开始	何　迟	相声（对口）		短段	1956 年
人面桃花	李维信	相声（对口）		短段	1959 年
二愣子打篮球	马　季	相声（对口）	《马季相声选》	短段	1960 年
八十儿进京	郎德沣 史文惠 陈涌泉	相声（对口）	1964 年 11 期《北京文艺》	短段	1966 年
七十七号		相声（对口）		短段	1966 年
儿女赞	马　季	相声（对口）		短段	1982 年
人民英雄纪念碑	谭凤元 张喜林	岔　曲		短段	1959 年
厂长的尊严	高剑平 刘一凡	单弦牌子曲	1956 年 12 期《北京文艺》	短段	1956 年
八号僚机	陶　钝	单弦牌子曲	1958 年 11 期《曲艺》	短段	1958 年
人民大会堂颂	赵其昌	单弦牌子曲联唱	1960 年 6 期《曲艺》	短段	1960 年
七大娘	赵其昌	京韵大鼓	1965 年 5 月《北京日报》	短段	1965 年
十月一日这一天	罗沛霖	拉大片		短段	1949 年
十二分钟一炉钢		西河大鼓		短段	1958 年
九个鸡蛋	许　多	西河大鼓	1964 年 2 期《河北文学》	短段	1963 年
大水壶	刘宝瑞 王　决	相声（单口）	1959 年 8 期《北京文艺》	短段	1959 年

（续表二）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
三换春联	赵兴堡等	相声(对口)		短段	1955 年
万紫千红绕营房	陈健民 宛玉波	相声(对口)	《新文艺大系·曲艺》	短段	1956 年
大翻个儿	许　多	相声(对口)	1956 年 10 期《建筑工人》	短段	1956 年
上大学		相声(对口)		短段	1958 年
女英雄	董凤桐 李文贵	相声(对口)	1960 年 5 期《北京文艺》	短段	1959 年
土耳其抓兵记	于世猷	相声(对口)		短段	1959 年
广东话	马　季	相声(对口)		短段	1962 年
万吨水压机		相声(对口)		短段	1962 年
三比零	马　季	相声(对口)		短段	1963 年
山区医生	郝爱民	相声(对口)		短段	1964 年
寸步难行	刘宝瑞	相声(对口)		短段	1964 年
女队长	夏雨田	相声(对口)	1964 年 4 期《曲艺》	短段	1964 年
山　鹰	马　季	相声(对口)		短段	1974 年
女皇迷		相声(对口)		短段	1976 年
小康庄	廉春明 王存立	相声(对口)		短段	1981 年
三轮车夫捉特务		奉调大鼓		短段	1951 年
三八妇女节有感	魏喜奎	奉调大鼓		短段	1954 年
三件宝	曾　贤	相声(对口)		短段	1983 年
夕阳晨曲	曾　贤	相声(对口)		短段	1983 年
三厢情愿	廉春明	相声(化装)	1981 年 1 期《天津演唱》	短段	1983 年
三不愿意	金　凯	相声(对口)		短段	1984 年
三十晚上	许　多	北京琴书	作品集《驯马记》	短段	1963 年
三打白骨精	陈涌泉	相声(群口)		短段	1961 年
小过年儿	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1957 年

（续表三）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
工农合唱《东方红》		单弦牌子曲		短段	1959 年
三呼万岁	沈彭年 冯不异	单弦牌子曲联唱	1960 年 1 期《曲艺》	短段	1960 年
大闹碧清泉	许　多	单弦牌子曲	《大闹碧清泉》	短段	1961 年
千万双手伸向毛主席	张定华	单弦牌子曲联唱		短段	1966 年
飞虎山	胡定钧等	京韵大鼓		短段	1952 年
万里传书		京韵大鼓		短段	1959 年
马石山	张金兰	京韵大鼓		短段	1965 年
山城破雾	魏喜奎	奉调大鼓		短段	1976 年
大方人	章　明	西河大鼓		短段	1954 年
小铁锅漫游记		西河大鼓		短段	1958 年
小春下书	刘田利	西河大鼓		短段	1959 年
小二姐做梦	王昌言	河南坠子		短段	1959 年
小木匣的秘密		河南坠子		短段	1962 年
山沟女货郎	岳怀臣	河南坠子	1963 年 12 期《北京文艺》	短段	1964 年
大老杨借钱		山东琴书		短段	1956 年
万事通巧访老来红		山东琴书		短段	1959 年
山村医生		山东琴书		短段	1963 年
大庆子	蔡兴林	二人转		短段	1959 年
大庆精神放光彩	蔡兴林	二人转		短段	1964 年
小两口分家	蔡兴林 别闽生	二人转		短段	1984 年
三十晚上	蔡兴林	二人转		短段	1984 年
大闹碧清泉	许　多	山东快书	1962 年 7 期《北京文艺》	短段	1962 年
山村夜诊	赵连甲	山东快书	1973 年 6 期《解放军文艺》	短段	1973 年

(续表四)

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
三合一	赵连甲	山东快书		短段	1979年
大闹药王庙	赵其昌 梁厚民	快板书	1965年9期《北京文艺》	短段	1965年
三个美国佬	周庆国	天津快板	1965年3期《曲艺》	短段	1964年
反击战	田平 徐乾学	相声(对口)		短段	1952年
支援新厂	公木	相声(对口)		短段	1955年
王金龙与祝英台	陈长馨	相声(对口)	1957年4期《曲艺》	短段	1956年
风雪梦	刘一凡	相声(对口)	1958年4期《曲艺》	短段	1957年
不受欢迎的客人	赵兴堡 章明	相声(对口)		短段	1957年
水兵破迷信	钟艺兵 常宝华	相声(对口)	《第一届全国曲艺会演作品选集》	短段	1958年
不可抵挡	章明	相声(对口)	1962年5期《曲艺》	短段	1959年
比武会	李士勤 张述今 赵连甲 许多	相声(对口)	1959年12期《北京文艺》	短段	1959年
天文学	侯宝林	相声(对口)		短段	1960年
水车问题		相声(对口)		短段	1960年
公社鸭郎	夏雨田	相声(对口)		短段	1962年
办喜事儿	北京市农村文化工作队	相声(对口)	1963年7期《北京文艺》	短段	1963年
五千金	王存立	相声(对口)	1981年3期《陇苗》	短段	1963年
不可"就要"	常贵田	相声(对口)		短段	1980年
比童年	常宝华	相声(对口)		短段	1981年
艺术与生活		相声(对口)		短段	1981年
火中情	常贵田	相声(对口)		短段	1981年

（续表五）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
火红的心	沈永年	相声(对口)	1982 年 10 期《曲艺》	短段	1982 年
比　喻	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1983 年
公开的情书	沈永年 侯耀文	相声(对口)		短段	1984 年
今日的草原		岔　曲		短段	1956 年
天安门颂	荣剑尘	单弦牌子曲联唱		短段	1950 年
反浪费	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1952 年
火老鼠	王　决	单弦牌子曲		短段	1955 年
办喜事	宋文贵 夏志恒 胡宝钧	单弦牌子曲		短段	1956 年
乌桑与司机	王　决 马　季	单弦牌子曲		短段	1959 年
双窝车	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1960 年
为了六十一个阶级兄弟	中央广播说唱团	单弦牌子曲联唱	1960 年 3 期《曲艺》	短段	1960 年
王世芬	赵其昌	单弦牌子曲		短段	1970 年
友谊手	许　多	京韵大鼓	1960 年 2 期《曲艺》	短段	1961 年
风雨情	周保平 刘亚辉	京韵大鼓		短段	1981 年
丹桂飘香颂英雄	魏喜奎	奉调大鼓		短段	1985 年
风雪夜	赵其昌 王存立	北京琴书		短段	1977 年
认亲戚	王尊三	西河大鼓		短段	1954 年
月夜荡泥船	王　鸿	西河大鼓		短段	1955 年
王全卖鱼	高剑平	河南坠子		短段	1956 年
风雨之夜	万　明	山东琴书			1956 年
风雨夜路		山东琴书		短段	1959 年

（续表六）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
毛主席著作像太阳		山东琴书		短段	1960年
父女相会在岗位上		山东琴书		短段	1966年
心同情长		二人转		短段	1962年
书记蹲点到俺家	王力叶	二人转		短段	1964年
丰收不忘广积粮	蔡兴林	二人转		短段	1976年
公民的权利	杜澎 宋哲生	山东快书		短段	1955年
双窝车	杜澎	山东快书	1957年5期《曲艺》	短段	1957年
夫妻换筐	王贵甫	山东快书		短段	1958年
圣诞节攻势		相声(对口)		短段	1950年
北京话	侯宝林	相声(对口)		短段	1956年
打百分	侯宝林 孙秀文 冯不异	相声(对口)	《侯宝林相声选》	短段	1956年
打篮球	刘子敬 李世刚	相声(对口)	1957年3期《北京文艺》	短段	1956年
扑克迷	俗人 剑平	相声(对口)		短段	1956年
艾克和人造卫星比赛	董凤梧 孟宪尧	相声(对口)	《北京曲艺选》	短段	1957年
东风颂	董凤桐 李文贵	相声(对口)	《北京曲艺选》	短段	1958年
艾森豪威尔外传		相声(对口)		短段	1959年
打炮	侯宝林	相声(对口)	1959年9期《北京文艺》	短段	1959年
永开正点车	刘一凡	相声(对口)		短段	1960年
北京地名对	金铠	相声(对口)		短段	1961年
白得	佟竟川	相声(对口)		短段	1961年
打针		相声(对口)		短段	1963年

（续表七）

曲（书）目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
“四人帮”办报	常宝华 胡思升	相声（对口）		短段	1977 年
白骨精现形记	马　季 锡　钧 李文华	相声（对口）	《马季相声选》	短段	1977 年
礼仪之邦	马　季	相声（对口）	《马季相声选》	短段	1978 年
“四化”与四话	马　季 莱　华	相声（对口）	《马季相声选》	短段	1978 年
北海游	姜　昆 李文华	相声（对口）	1981 年 5 期《曲艺》	短段	1980 年
出口成章	赵小林 贾冀光	相声（对口）		短段	1982 年
北京之“最”	马　季 赵　炎	相声（对口）	1980 年 11 期《曲艺》	短段	1983 年
立志成才	王存立	相声（对口）	1984 年 3 期《天津演唱》	短段	1984 年
灭蚊蝇		双　簧		短段	1958 年
半月急	许　多	岔　曲	第 15 辑《群众演唱》	短段	1958 年
石油英雄赞	王　决	岔　曲		短段	1959 年
瓜菜打仗	王　决	岔　曲	《中国少年报》		1980 年
出　海	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1957 年
礼拜天	许　多	单弦牌子曲	1958 年 7 期《曲艺》	短段	1959 年
平江烈火		单弦牌子曲		短段	1965 年
石油工人看《创业》	赵其昌	京韵大鼓		短段	1976 年
东瀛矢志	沈永年 杜　来	京韵大鼓	1981 年 11 期《曲艺》	短段	1986 年
白手起家	关学曾 刘司昌	北京琴书		短段	1958 年
玉　香		西河大鼓		短段	1954 年
头字令		西河大鼓		短段	1955 年

（续表八）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
巧媳妇		西河大鼓		短段	1956 年
让化肥		西河大鼓		短段	1959 年
东海前线英雄多	王力叶	西河大鼓		短段	1959 年
龙珠岛历险记	蔡兴林 王　决	西河大鼓	1961 年 12 期《北京文艺》	短段	1961 年
巧相逢	赵连甲	山东琴书		短段	1979 年
巧　遇		山东琴书		短段	1981 年
仙女下凡	孙桂春	河南坠子	1977 年 3 期《山西群众文艺》	短段	1977 年
白骨精见吕后	刘司昌 李荫洪	山东快书		短段	1976 年
让　座	毛家华 唐文光	快板书	1985 年 9 期《曲艺》	短段	1985 年
红军英勇渡乌江	连阔如	评　书	1956 年 6 期《北京文艺》	短段	1956 年
训军马	姜宝林	相声(对口)		短段	1964 年
访问杜勒斯	老舍	相声(对口)	《北京曲艺选》	短段	1950 年
如此美国	孙玉奎 席香远	相声(对口)		短段	1950 年
奸商的丑恶嘴脸	侯宝林等	相声(对口)		短段	1952 年
西行漫记	席香远	相声(对口)		短段	1955 年
欢迎参观		相声(对口)		短段	1955 年
戏改神手	胡允立 林涵表	相声(对口)	《中国新文艺大系·曲艺》	短段	1955 年
吃饭我掏钱	王　决	相声(对口)		短段	1955 年
好啊好	关宏达等	相声(对口)		短段	1956 年
扫荡五气		相声(对口)		短段	1958 年
杂谈《空城计》	侯宝林 董凤桐 李文贵	相声(对口)	《北京曲艺选》	短段	1959 年
红旗食堂		相声(对口)		短段	1959 年

（续表九）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
买帽子	马季 轻松	相声(对口)	1959年9期《北京文艺》	短段	1959年
刘巧养猪	王长友	相声(对口)		短段	1959年
宇宙疯	马季	相声(对口)		短段	1960年
全家福	侯宝林 申景旺	相声(对口)		短段	1961年
乒乓球		相声(对口)		短段	1962年
当兵		相声(对口)		短段	1963年
访大寨	马季 李文华	相声(对口)	1965年5期《曲艺》	短段	1964年
考字	马季	相声(对口)		短段	1965年
老站长	马季	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1977年
红色园丁	姜昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1977年
百花迎春	常贵田	相声(对口)		短段	1977年
买伞	姜昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1978年
如此照相	姜昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1978年
如此多情	刘司昌 陈涌泉	相声(化装)		短段	1979年
成语新篇	马季	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1979年
约会	廉春明	相声(对口)	1979年8期《湖南群众演唱》	短段	1979年
动力研究	常贵田	相声(对口)	《广播里的笑声》	短段	1979年
戏曲漫谈	沈永年 侯耀文	相声(对口)		短段	1981年
闯三关	王存立	相声(对口)	1981年6期《天津演唱》	短段	1981年
杂谈诸葛亮	常贵田	相声(对口)		短段	1981年
会吃会喝	廉春明	相声(对口)		短段	1982年

（续表十）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
欢迎你到北京来	赵小林 贾冀光 侯宝林	相声(对口)		短段	1983年
华山群英	张金华 贾冀光 彭子义	相声(对口)	1985年1期《曲艺》	短段	1984年
百吹图	马　季 王金宝	相声(对口)	1984年10期《曲艺》	短段	1984年
吃葡萄不吐葡萄皮	增　贤	相声(对口)	1985年11期《曲艺》	短段	1984年
守口如瓶	增　贤	相声(对口)	1962年4期《曲艺》	短段	1984年
如此诗人	晓　白 文　华 姜　昆	相声(对口)	1984年7期《曲艺》	短段	1984年
夸家乡	姜　昆 李文华 廉春明	相声(对口)		短段	1984年
老爷子	增　贤	相声(对口)		短段	1985年
争颂英雄	许　多	相声(群口)		短段	1985年
有这么一个人儿	杜　澎	岔　曲	1980年6期《曲艺》	短段	1950年
刚果河怒吼	王　决	岔　曲	《人民日报》	短段	1961年
老年之歌	曹宝禄	岔　曲		短段	1985年
夸女婿	马聚泉 张喜材	拆唱牌子曲		短段	1956年
江边游	国　涤	单弦牌子曲		短段	1955年
红灯哪里来	流　矢	单弦牌子曲		短段	1957年
红胳膊箍	乔　野	单弦牌子曲	1957年5期《曲艺》	短段	1957年
红旗手张淑英	许　多	单弦牌子曲	1959年9期《北京文艺》	短段	1959年
红莲歼敌	张金兰	单弦牌子曲		短段	1962年
地下苍松	张剑平	单弦牌子曲		短段	1963年

（续表十一）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
地雷阵	张金兰	单弦牌子曲		短段	1965年
余车轴	赵其昌 张金兰	单弦牌子曲		短段	1965年
米店风波	赵其昌 李增瑞	单弦牌子曲		短段	1975年
关成富	马中骥	京韵大鼓		短段	1970年
壮别洞庭		京韵大鼓		短段	1981年
孙适英渡江		梅花大鼓		短段	1949年
好顾问	魏喜奎 周　桓	奉调大鼓		短段	1982年
血债血还		北京琴书	《血债血还》	短段	1950年
齐上阵	李增瑞 关学曾	北京琴书		短段	1976年
壮志凌云	高凤山 刘司昌 李家衡 王学义	数来宝	1964年4期《北京文艺》	短段	1962年
全国解放在眼前	罗沛霖	拉大片		短段	1949年
百万雄师下江南	罗沛霖	拉大片		短段	1949年
红灯下	许　多	西河大鼓	1963年1期《曲艺》	短段	1962年
老冯下棋	王增群	西河大鼓		短段	1963年
伟大的普通一兵	王力叶	西河大鼓		短段	1963年
西瓜园	赵连甲	西河大鼓		短段	1964年
买　鞋	张仿佗	河南坠子		短段	1957年
考石匠	孙桂春 张定华	河南坠子		短段	1976年
老刘护麦		山东琴书		短段	1958年
北京寄来的邮包		山东琴书		短段	1961年
刘秀华放鸭		山东琴书		短段	1964年
军民鱼水情		山东琴书		短段	1974年

（续表十二）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
有人没睡着	王力叶	二人转		短段	1964年
过　桥		二人转		短段	1981年
老杨开车	许　多	山东快书	1957年6期《曲艺》	短段	1957年
老将军让车	焦乃积	山东快书	1959年6期《曲艺》	短段	1959年
老裁缝	赵连甲	山东快书	1964年4期《北京文艺》	短段	1964年
老抗战	赵连甲	山东快书		短段	1977年
关　怀	刘司昌	山东快书	《刘司昌山东快书创作选》	短段	1981年
夺金牌	刘司昌	山东快书		短段	1985年
红日照西安	梁厚民 马中骥 金玉柱	快板书		短段	1977年
军营新歌	宋　勇 唐文光	快板书	1981年4期《曲艺》	短段	1980年
自作自受	梁厚民 金玉柱	快板书		短段	1981年
灵泉洞	赵树理	评　书	《灵泉洞》	长篇	1958年
纸老虎	席香远	相声(对口)		短段	1950年
李承晚	侯宝林	相声(对口)		短段	1952年
妙手成患	侯宝林	相声(对口)	《侯宝林相声选》	短段	1953年
我是家长	侯宝林 吴　英	相声(对口)		短段	1954年
杜勒斯的遗嘱		相声(对口)		短段	1955年
连逗带打	王　决	相声(对口)		短段	1955年
住医院	冯不异 孙秀汶	相声(对口)	《医生》	短段	1955年
医　生	侯宝林	相声(对口)	《医生》	短段	1955年
我的历史	张述今	相声(对口)		短段	1955年

（续表十三）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
找对象	徐澄等	相声(对口)		短段	1955年
找　调	侯宝林	相声(对口)		短段	1956年
两三八	侯宝林	相声(对口)		短段	1956年
来二两	王德泉	相声(对口)		短段	1956年
投其所好	冯不异 孙秀汶	相声(对口)		短段	1957年
坐享其成	王　决	相声(对口)		短段	1958年
伸手派	陈景坤	相声(对口)	1959年2期《北京文艺》	短段	1958年
体育和广告		相声(对口)		短段	1960年
乱形容	老舍	相声(对口)	《老舍曲艺文选》	短段	1960年
这山看着那山高	韩廷赞	相声(对口)	1964年6期《北京文艺》	短段	1961年
鸡蛋碰泰山	王存立	相声(对口)		短段	1962年
迎春花开	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1977年
弟弟的信	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1977年
财迷丈人	刘　凯 侯耀文	相声(对口)	1979年9期《曲艺》	短段	1979年
"忧"质产品	许　多	相声(对口)		短段	1980年
秀　英	廉春明	相声(对口)		短段	1980年
我与乘客	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1981年
两张照片	常宝华 常贵田	相声(对口)		短段	1981年
我的爸爸	廉春明	相声(对口)		短段	1982年
花与草	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1983年
改革措施	刘　凯	相声(对口)	1984年11期《曲艺》	短段	1984年

（续表十四）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
时间与青春	张广源 姜　昆	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1984年
我的改革	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1984年
男子汉之歌	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1985年
改　歌	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1985年
严重警告	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1985年
志愿军英雄赞	荣剑尘	岔　曲	《新民报》	短段	1952年
陆海空顶嘴	谢纯一	单弦牌子曲		短段	1952年
应当怨谁	孟庆章	单弦牌子曲		短段	1957年
劳动爱情拆不散	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1957年
两个售货员	娅　娜	单弦牌子曲		短段	1957年
两把炒勺	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1958年
两树鲜花一样红	白奉霖 许　多	单弦牌子曲	1960年12期《北京文艺》	短段	1960年
花香菜鲜	赵其昌	单弦牌子曲		短段	1975年
抢公爹	蔡兴林	单弦牌子曲		短段	1980年
弄巧成拙	张喜林	单弦牌子曲		短段	1981年
宋恩珍	刘司昌	联珠快书		短段	1964年
杜凤瑞		京韵大鼓		短段	1961年
阿霞姑娘	杨金亭	京韵大鼓	1965年6期《北京文艺》	短段	1963年
庐山上书		京韵大鼓		短段	1980年
李离伏剑	沈永年	京韵大鼓		短段	1980年
李三元做饭	王尊三	梅花大鼓		短段	1957年
李大成救火		奉调大鼓		短段	1949年
护士王颖	魏喜奎	奉调大鼓		短段	1951年

（续表十五）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
志愿军大战威虎山		奉调大鼓		短段	1951年
别迷信	老　舍	北京琴书	《老舍曲艺文选》	短段	1950年
找支书	梁厚民 福宝仁	数来宝		短段	1963年
张树才舍身炸碉堡	邓友梅	西河大鼓		短段	1950年
运粮路上叙家常	张仿佗	西河大鼓		短段	1955年
鸡蛋变糖葫芦	马增芬	西河大鼓		短段	1956年
张大妈追车		西河大鼓		短段	1958年
听窗根	张仿佗	西河大鼓		短段	1959年
钉钮扣		西河大鼓		短段	1959年
两面锣	赵连甲	西河大鼓		短段	1965年
张满堂探家	刘学智 刘洪滨 徐乾学	山东琴书	1959年12期《北京文艺》	短段	1959年
这条路对	许　多	山东琴书	《建筑工人报》	短段	1959年
还　账	赵俊良	京东大鼓		短段	1981年
抓俘虏	王桂山 刘学智 高元钧	山东快书	《高元钧山东快书选》	短段	1953年
两样心肠	刘司昌	山东快书	《刘司昌山东快书创作选》	短段	1957年
沉船礁		山东快书		短段	1959年
张大发走娘家	高惠生	山东快书	《高元钧山东快书选》	短段	1964年
知县见巡抚	金　铠	相声(单口)		短段	1962年
学　徒	金　铠	相声(单口)	1981年6期《曲艺》	短段	1962年
拥护和平		相声(对口)		短段	1950年
学越剧	侯宝林	相声(对口)		短段	1955年

（续表十六）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
服务态度	方　卡 侯宝林	相声(对口)	《侯宝林相声选》	短段	1956年
试验田	老　舍	相声(对口)	《北京曲艺选》	短段	1958年
学天桥	衣建箱	相声(对口)	1958年4期《北京文艺》	短段	1959年
建筑英雄谱	赵连甲	相声(对口)		短段	1959年
非洲独立进行曲	吴　捷	相声(对口)		短段	1959年
服务标兵		相声(对口)		短段	1959年
罗淑珍	董凤桐	相声(对口)		短段	1960年
练　功		相声(对口)		短段	1961年
诗经新话		相声(对口)		短段	1961年
肯尼迪小传	马　季	相声(对口)		短段	1962年
到处碰壁	王长友	相声(对口)		短段	1962年
参军记		相声(对口)		短段	1962年
学滑冰	胡仲仁	相声(对口)		短段	1963年
鱼水篇	赵德超	相声(对口)	1965年2期《北京文艺》	短段	1964年
采访记	王力叶	相声(对口)		短段	1976年
狗头军师张	常宝华	相声(对口)		短段	1977年
姓名学	侯宝林	相声(对口)	《侯宝林相声选》	短段	1978年
诗情画意	马　季 王兆元	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1980年
金钱孝子	王存立	相声(对口)	1980年9期《说演弹唱》	短段	1980年
林阴小曲	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1981年
妻子的褒贬	牛　群 李培森	相声(对口)		短段	1983年
拍手歌	冯　巩 刘　伟	相声(对口)	1982年6期《曲艺》	短段	1981年

（续表十七）

曲（书）目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
刺　梅	廉春明	相声（对口）	1984年1期《欢欢笑笑》	短段	1983年
英雄计划	廉春明	相声（对口）	1983年7期《曲艺》	短段	1983年
金刚石	王存立 石　林	相声（对口）	1983年11期《参花》	短段	1983年
咄咄逼人	牛　群 李培森	相声（对口）		短段	1984年
怕	王　决 许　多	岔　曲		短段	1955年
和和与平平	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1952年
英雄的少年	赵其昌	单弦牌子曲		短段	1963年
图门江上	许　多	单弦牌子曲	1964年1期《曲艺》	短段	1964年
表	张金兰	单弦牌子曲	1965年1月《工人日报》	短段	1965年
欧阳海		单弦牌子曲联唱		短段	1966年
青山红梅	赵其昌	单弦牌子曲		短段	1976年
金圣云打飞机	顾荣甫	京韵大鼓		短段	1952年
雨夜补桥人		京韵大鼓		短段	1959年
林祥谦		京韵大鼓		短段	1960年
虎穴擒匪		京韵大鼓		短段	1960年
夜渡险津		京韵大鼓		短段	1980年
夜改红楼	赵其昌 王素稔	京韵大鼓		短段	1983年
幸福泉	王存立 赵其昌	北京琴书		短段	1981年
英雄矿工		群口快板		短段	1960年
拔　牙	章　明	西河大鼓		短段	1953年
闹山坡	王洛贵	西河大鼓		短段	1955年

（续表十八）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
败兴而归	许　多	西河大鼓	《工人日报》	短段	1955 年
夜捉李富成		西河大鼓		短段	1956 年
奉承鬼过堂		西河大鼓		短段	1958 年
金铃段	左　邻	西河大鼓	1956 年 4 期《北京文艺》	短段	1959 年
幸福湖上		西河大鼓		短段	1960 年
拉萨河畔		西河大鼓		短段	1962 年
英台要嫁妆	王昌言	河南坠子		短段	1954 年
采油姑娘	马　锐	河南坠子		短段	1959 年
学艺还乡	许　多	河南坠子	《北京日报》	短段	1963 年
金训华	张定华	河南坠子		短段	1970 年
姑嫂摘黄瓜	成永英	山东琴书		短段	1956 年
采油姑娘	马　锐	山东琴书		短段	1959 年
雨夜修磨		山东琴书		短段	1960 年
夜战歌声	王力叶	二人转		短段	1967 年
姑嫂看秧歌		二人转		短段	1984 年
学理发	王清秀	京东大鼓		短段	1973 年
罗参谋	张　觉	山东快书		短段	1955 年
怕	高元钧	山东快书	《第一届全国曲艺会演作品集》	小段	1958 年
武松和老虎	黄　枫 赵连甲	山东快书	1961 年 9 期《北京文艺》	短段	1961 年
金妈妈看家	陈增智	山东快书	《高元钧山东快书选》	短段	1975 年
英雄血泪	许　多	快板书	1979 年 1 期《曲艺》	短段	1979 年
给信治病	王　决	相声(单口)		短段	1957 年
追　车	李凤岐	相声(单口)	1959 年 5 期《曲艺》	短段	1959 年

（续表十九）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
送人上火车	常连安	相声(单口)		小段	1962 年
砍白菜	王决 侯宝林	相声(对口)	1956 年 1 期《北京文艺》	短段	1955 年
结婚前后	马季	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1956 年
南来北往	刘一凡	相声(对口)		短段	1956 年
神仙辞职	老舍	相声(对口)	《北京曲艺选》	短段	1958 年
活动之家	刘宝瑞 郭全宝	相声(对口)	1958 年 8 期《曲艺》	短段	1958 年
柳堡的故事	唐杰忠	相声(对口)		短段	1959 年
草木皆兵		相声(对口)		短段	1959 年
降神会	王力叶	相声(对口)		短段	1960 年
选对象	侯宝林 申景旺 高方正	相声(对口)		短段	1961 年
侯大胆	侯宝林 申景旺	相声(对口)		短段	1961 年
说一不二	赵连甲	相声(对口)		短段	1961 年
给您道喜	侯宝林 高方正	相声(对口)	1962 年 5 期《曲艺》	短段	1961 年
南美碰壁记	吴捷	相声(对口)		短段	1962 年
南方捷报	吴捷	相声(对口)		短段	1962 年
要彩礼	陆德才	相声(对口)	1963 年 1 期《曲艺》	短段	1963 年
背篓日记	赵连甲 薛宝琨 郝爱民	相声(对口)	《赵连甲曲艺选》	短段	1964 年
举目皆亲	王世臣 刘司昌 王长友	相声(对口)	1964 年 3 期《曲艺》	短段	1964 年
种子迷	王梓夫 楚学晶	相声(对口)	《侯宝林相声选》	短段	1973 年
保卫西沙	常宝华 常贵田	相声(对口)		短段	1974 年

（续表二十）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
指妈为“马”	廉春明 靳敬一	相声(对口)		短段	1981年
祖爷爷的烦恼	牛　群 姜　昆 李文华 崔喜跃	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1982年
战士之歌	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1982年
祝您成材	常贵田	相声(对口)		短段	1982年
保险不保险	王存立	相声(对口)	1984年12期《辽宁群众文艺》	短段	1984年
活　路		单弦牌子曲		短段	1952年
贺新居	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1956年
美景良宵	许　多	单弦牌子曲	1957年3月24日《北京日报》	短段	1957年
炮兵阿姨	王　决	单弦牌子曲		短段	1959年
送喜礼	许　多	单弦牌子曲		短段	1959年
草原医生	赵其昌 张金兰	单弦牌子曲		短段	1960年
送花生		单弦牌子曲		短段	1961年
春满四海	张金兰	单弦牌子曲		短段	1962年
春风和煦	赵其昌 张金兰	单弦牌子曲		短段	1964年
养猪阿奶	马聚泉	单弦牌子曲		短段	1975年
草原儿女	赵其昌 李增瑞	单弦牌子曲		短段	1975年
星期天的风雨	白凤鸣 杜　澎	单弦牌子曲		短段	1980年
星期天	蔡兴林	单弦牌子曲		短段	1984年
洗衣计	任红举	京韵大鼓	1958年1期《曲艺》	短段	1957年
送蓑衣		京韵大鼓		短段	1961年

（续表二十一）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
怒斥典狱官	许　多	京韵大鼓	《大闹碧清泉》	短段	1963 年
战曹州		京韵大鼓		短段	1963 年
姜灵芝	良小楼 孙桂春	京韵大鼓	1964 年 5 期《北京文艺》	短段	1964 年
急浪丹心	蔡兴林	京韵大鼓		短段	1964 年
洗油澡	关学曾	北京琴书		短段	1964 年
亲骨肉	王尊三	拆唱莲花落		短段	1949 年
战士之家	李大我 伯　仁 王　越	数来宝	《〈解放军文艺〉百期曲艺选》	短段	1952 年
送西瓜		西河大鼓		短段	1959 年
革新能手魏文厚	王　决	西河大鼓		短段	1959 年
送白面	张仿佗	西河大鼓		短段	1962 年
看幻灯	王　彻	西河大鼓	1963 年 4 期《北京文艺》	短段	1963 年
背篓上山	赵连甲	西河大鼓	1964 年 12 期《北京文艺》	短段	1964 年
选标兵	赵连甲	西河大鼓	《赵连甲曲艺选》	短段	1977 年
拣棉花	王尊三	河南坠子		短段	1957 年
保　媒		山东琴书		短段	1954 年
送医上山		山东琴书		短段	1966 年
绘新图	蔡兴林	二人转		短段	1977 年
亲哥俩	姜　昆	二人转		短段	1979 年
追	别闻生	二人转		短段	1980 年
看电影	蔡兴林 别闻生	二人转		短段	1980 年
相女婿	幺树森	二人转		短段	1982 年
追电车	许　多	山东快书	1955 年 2 月 17 日《工人日报》	短段	1955 年

(续表二十二)

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
看戏路上		天津快板		短段	1975年
值班医生	孙秀汶 冯不异	相声(对口)		短段	1955年
壶·鸡蛋	王国祥	相声(对口)	《医生》	短段	1955年
离婚三部曲	方　卡 侯宝林	相声(对口)		短段	1956年
离婚前奏曲	王命夭 冯不异	相声(对口)		短段	1956年
高人一头的人	何　迟	相声(对口)		短段	1956年
请医生	王宝丰	相声(对口)		短段	1956年
都不怨我	孟宪尧 董凤梧	相声(对口)	1956年3期《北京文艺》	短段	1956年
家庭音乐会	张述今	相声(对口)		短段	1956年
宽打窄用	王　决 侯宝林 叶祖兴	相声(对口)	《侯宝林相声选》	短段	1956年
高级社	王明福	相声(对口)		短段	1959年
家庭会议	姜宝林	相声(对口)		短段	1962年
狼狈为奸	陈涌泉 王长友 刘司昌	相声(对口)		短段	1961年
拳击足球	刘一凡	相声(对口)	1963年5期《北京文艺》	短段	1963年
铁　桶	马　季 薛宝琨	相声(对口)		短段	1961年
海　燕	马　季	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1973年
高原彩虹	王金宝	相声(对口)		短段	1974年
爱的挫折	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1977年
酒	马　季	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1979年
谈　美	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1979年

（续表二十三）

曲（书）目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
莫迷信	姜　昆 李文华	相声（对口）	《姜昆李文华新相声选》	短段	1981年
铁大门	王存立 石　林	相声（对口）	1982年10期《曲艺》	短段	1982年
轿夫新传	沈永年	相声（对口）		短段	1982年
顾客学	金　铠	相声（对口）		短段	1984年
砸　锅	常宝华	相声（对口）		短段	1984年
家庭主角	廉春明	相声（对口）		短段	1984年
特种病	朱文先	相声（对口）		短段	1984年
铁面人	增　贤	相声（对口）		短段	1985年
铁饼姑娘	姜　昆 李文华 刘　肃	相声（对口）	《姜昆李文华新相声选》	短段	1985年
爱	许　多	岔　曲		短段	1958年
鸭绿江上仇	荣剑尘	单弦牌子曲		短段	1951年
郭忠田	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1952年
朔二姐	赵其昌 王素稔	单弦牌子曲		短段	1965年
铁打的骨头举红旗的人	大县兴 文艺宣 传队	单弦牌子曲		短段	1972年
爱的是人	许　多	单弦牌子曲联唱	1981年4期《曲艺》	短段	1981年
海燕凌空	赵其昌	联珠快书		短段	1975年
涉水送药		京韵大鼓		短篇	1960年
烈火纯钢	刘司昌 赵其昌	京韵大鼓		短段	1973年
海岛春光	赵其昌	京韵大鼓		短段	1974年
破浪前进	赵其昌 李增瑞	京韵大鼓		短段	1976年
钱　包	魏喜奎 周　桓	奉调大鼓		短段	1981年

（续表二十四）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
娘儿俩赶会	王　彻	西河大鼓		短段	1954 年
请领补助金	蔡兴林 王　决	西河大鼓		短段	1954 年
家　信		西河大鼓		短段	1956 年
借斧子	杜　澎	西河大鼓		短段	1957 年
竞赛之前		西河大鼓		短段	1959 年
党的女儿徐学惠	王素稔	西河大鼓	1959 年《北京文艺》	短段	1959 年
高字歌		西河大鼓		短段	1959 年
借摇车	王　彻	西河大鼓		短段	1963 年
逛菜市		西河大鼓		短段	1964 年
夏葵花	王　决	西河大鼓		短段	1965 年
海上红帆	王力叶	河南坠子		短段	1959 年
请领补助金	王　决 蔡兴林	山东琴书		短段	1955 年
娘儿俩到工地	许　多	山东琴书	第 8 辑《群众演唱》	短段	1956 年
党是春雨社是花		山东琴书		短段	1959 年
俺妈说的有道理		山东琴书		短段	1967 年
桃李迎春	蔡兴林 别闽生		二人转	短段	1982 年
晕头转向	刘司昌	山东快书	《晕头转向》	短段	1957 年
铁扁担	赵连甲	山东快书	《赵连甲曲艺选》	短段	1978 年
调　房	赵连甲	山东快书	《赵连甲曲艺选》	短段	1979 年
倔闺女	梁厚民	快板书		短段	1979 年
推了一车又一车	刘宝瑞	相声(单口)	1959 年 7 期《北京文艺》	短段	1959 年
混人混事	赵玉昌	相声(单口)	1962 年 6 期《北京文艺》	短段	1962 年

（续表二十五）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
球场丑角	马　季	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1961 年
婚　期	郭全宝 李文山 董凤梧	相声(对口)	1963 年 5 期《曲艺》	短段	1963 年
假灶王	刘宝瑞 耿　瑛 里　果	相声(对口)	1963 年 5 期《曲艺》	短段	1964 年
银球传友谊		相声(对口)		短段	1971 年
银　针	吴　捷	相声(对口)		短段	1975 年
营业员之歌	马　季	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1978 年
菜站新风	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1978 年
梦游纽士顿	马　季	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1981 年
乾隆再世	沈永年	相声(对口)	1981 年 3 期《曲艺》	短段	1981 年
谚语谈	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1982 年
救火的诗	常贵田	相声(对口)		短段	1984 年
密云水库的春天	王　决	岔　曲		短段	1959 年
悬崖擒匪	班　焯	单弦牌子曲	《群众演唱》	短段	1956 年
救　火	杜　澎	单弦牌子曲		短段	1957 年
探　女	张金兰	单弦牌子曲		短段	1962 年
排　雷	8313 部队业余宣传队原作 杜澎改编	单弦牌子曲		短段	1973 年
崔伯良组	许　多	京韵大鼓	1956 年 1 期《北京文艺》	短段	1955 年
探　亲		京韵大鼓		短段	1978 年
梅岭壮歌	禾　波 赵其昌 王存立	京韵大鼓	1980 年 2 期《说演弹唱》	短段	1979 年

（续表二十六）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
渔女和战士		奉调大鼓		短段	1958 年
检举他		北京琴书		短段	1952 年
综合利用开红花	马中骥 高凤山	数来宝	1974 年 6 辑《文艺节目》	短段	1964 年
偷　杏		西河大鼓		短段	1955 年
推土机上传家信	赵连甲	西河大鼓	1958 年 1 期《北京文艺》	短段	1958 年
绿水红莲		西河大鼓		短段	1958 年
接　近		西河大鼓		短段	1963 年
接闺女		山东琴书		短段	1963 年
接　站		山东琴书		短段	1979 年
婆媳俩	蔡兴林	二人转		短段	1961 年
推土机上传家信	赵连甲	山东快书		短段	1958 年
普通话与方言	侯宝林 吴晓铃	相声(对口)	《侯宝林相声选》	短段	1959 年
窗口里外	刘一凡	相声(对口)		短段	1962 年
智勇双全		相声(对口)		短段	1971 年
喇叭声声	常贵田	相声(对口)		短段	1973 年
游击小英雄	马　季	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1975 年
喜　事	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华相声选》	短段	1977 年
尊重人	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1980 年
喜事重重乐满怀	荣剑尘	岔　曲	《新民报》	短段	1952 年
董存瑞舍身炸碉堡	苗培时	京韵大鼓		短段	1951 年
朝鲜女英雄赵玉姬	魏喜奎	奉调大鼓		短段	1951 年
硬骨头六连战旗红	刘学智 刘洪滨 赵建国	数来宝		短段	1977 年
窗　花		西河大鼓		短段	1966 年

（续表二十七）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
喂马记	许　多	河南坠子	第4辑《群众演唱》	短段	1956年
棉花姑娘	蔡兴林等	二人转		短段	1961年
越想心里越乐呵	蔡兴林	二人转		短段	1985年
黑孩子米尔罗	刘司昌	山东快书		短段	1964年
愤怒声讨"四人帮"	李洪基	山东快书		短段	1977年
智擒猫头鹰	梁厚民 陈凤志	快板书		短段	1980年
跳窗户		相声(单口)		短段	1955年
跳舞迷	孙秀汶	相声(对口)		短段	1955年
跟谁结婚	伯　菁 李厚甫	相声(对口)		短段	1956年
新式马甲	李厚甫	相声(对口)	1956年10期《北京文艺》	短段	1956年
窦尔敦与刘巧儿	丁玉鹏	相声(对口)		短段	1961年
煤　论	侯宝林 申景旺	相声(对口)		短段	1961年
雷　锋	刘司昌 王长发	相声(对口)		短段	1963年
滥竽充数	王存立	相声(对口)	《广播里的笑声》	短段	1963年
新商标	吴　捷	相声(对口)	1962年5期《曲艺》	短段	1964年
摇头书记	马　季	相声(对口)		短段	1976年
新桃花源记	马　季 王兆元	相声(对口)	《马季相声选》	短段	1978年
媳妇往哪娶	王鸣禄	相声(对口)		短段	1980年
想入非非	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1981年
错走了这一步	姜　昆 李文华	相声(对口)	《姜昆李文华新相声选》	短段	1982年
新兵小传	牛　群 姜　昆	相声(对口)		短段	1985年

（续表二十八）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
新事新办		单弦牌子曲		短段	1953 年
错打算	王素稔	单弦牌子曲		短段	1963 年
慈母心	关学曾 崔　琦	北京琴书	1979 年 9 期《曲艺》	短段	1979 年
搬　家	张仿佗	西河大鼓	1957 年 3 期《北京文艺》	短段	1957 年
新人新家庆团圆	张仿佗	西河大鼓		短段	1958 年
新婚夜话	王　彻	西河大鼓		短段	1962 年
赛外青松		西河大鼓		短段	1962 年
雷锋送亲人	邹环生	山东琴书		短段	1963 年
新媳妇	赵俊良	京东大鼓		短段	1973 年
煞歪风	赵连甲	山东快书	《赵连甲曲艺选》	短段	1973 年
新的计划	赵连甲	山东快书	《赵连甲曲艺选》	短段	1977 年
詹天佑风雪居庸关	刘一凡	快板书	1979 年 11 期《曲艺》	短段	1974 年
歌唱火箭上了天	马　季 王　决	相声(对口)		短段	1959 年
鼻子的故事	牛　群 姜　昆 李文华 崔喜跃	相声(对口)		短段	1981 年
漫谈关系学	廉春明	相声(对口)		短段	1983 年
颗颗红心紧相连	中央广播说唱团	曲艺联唱		短段	1960 年
模范店员李玉宽	王　决	京韵大鼓		短段	1952 年
谭嗣同	周保平 刘亚辉	京韵大鼓	1983 年 12 期《曲艺》	短段	1983 年
瑶山放歌	杜　来	京韵大鼓		短段	1985 年
漳河岸上一人家	赵其昌	铁片大鼓		短段	1952 年
横渡乌江	连阔如	评书		短段	1949 年
橡皮膏	侯宝林	相声(对口)	《侯宝林相声选》	短段	1962 年

（续表二十九）

曲(书)目名称	作者	所属曲种	发表出版情况	篇幅	首演时间
踏遍青山		相声(对口)		短段	1976年
影名对		相声(对口)		短段	1980年
镇压反革命		双簧		短段	1951年
黎明早行车	许　多	单弦牌子曲	《群众演唱》	短段	1960年
增产节约顺口溜		西河大鼓		短段	1962年
穆桂英挂帅	王　决 马　季	相声(对口)		短段	1958年
懒汉和鸡蛋	张继楼	西河大鼓		短段	1961年
激战滚龙滩	梁厚民	快板书		短段	1973年
瓢	冯不异	岔　曲		短段	1961年
藏族牧童扎克雄	文国华	单弦牌子曲	1959年5期《曲艺》	短段	1960年
警钟长鸣	赵庆维	西河大鼓		短段	1974年
攀高峰	梁厚民	数来宝		短短段	1975年
爆破英雄	梁厚民 金玉柱	快板书		短段	1979年

改编曲(书)目表

曲(书)目名称	原　本	整　理 改编者	整理、改 编时间	所属曲种	篇幅
儿女风尘记	同名小说	宋相林	1962年	西河大鼓	长篇
大师兄闹衙	民间故事	项　馗	二十世纪 六十年代	相声(单口)	短段
小王师傅	同名独脚戏	李文华	1963年	相声(对口)	短段
大窗帘	同名山东快书	王　决 汪　洗	1954年	单弦牌子曲	短段
飞车买药	小说《烈火金钢》		1959年	京韵大鼓	短段
小两口争灯	传统鼓词	马增芬	1954年	西河大鼓	短段
山村复仇记	同名小说	蔡连贵	1959年	西河大鼓	长篇

（续表一）

曲(书)目名称	原　　本	整　理 改编者	整理、改 编时间	所属曲种	篇幅
王昭君	同名话剧	王中一	1978 年	京韵大鼓	短段
毛主席像红太阳	同名民歌		1958 年	西河大鼓	短段
平原枪声	同名小说	宋相林	1962 年	西河大鼓	长篇
平原作战	同名京剧	刘洪滨 刘学智	1976 年	山东快书	长篇
红旗谱	同名小说	齐信英	1958 年	评　书	长篇
阮氏三雄	小说《水浒传》	王允平	1956 年	单弦牌子曲	短段
江姐就义	小说《红岩》	张金兰	1963 年	单弦牌子曲	短段
西里亚和大红马	四川金钱板词		1956 年	京韵大鼓	短段
江姐上路	小说《红岩》	张金兰 赵其昌	1963 年	京韵大鼓	短段
百里奚认妻	民间故事	王中一	1978 年	京韵大鼓	短段
吕梁英雄传	同名小说	刘田利	1959 年	西河大鼓	长篇
江竹筠	四川清音词	马增芬	1960 年	西河大鼓	短段
刘洪、彭亮双杀敌	小说《铁道游击队》		二十世纪六十年代初	西河大鼓	短段
红旗谱	同名小说	蔡连贵	1962 年	西河大鼓	长篇
江姐进山	小说《红岩》		二十世纪六十年代初	二人转	短段
李有才板话	同名小说	连阔如	二十世纪五十年代	评　书	短段
两个理发员	独脚戏本	刘司昌等	1962 年	相声(化装)	短段
沙奶奶斥敌	京剧《沙家浜》	赵其昌	1972 年	京韵大鼓	短段
别紫鹃	子弟书《露泪缘》	白凤岩	1953 年	梅花大鼓	短段
劫皇杠	《隋唐》故事	关学曾	1962 年	北京琴书	短段
鸡毛信	同名电影	刘　溶	1951 年	西河大鼓	短段
沂蒙颂歌	京剧《红嫂》	赵其昌 李增瑞	1975 年	河南坠子	短段
两头忙	民间笑话	王尊三	1953 年	河南坠子	短段

（续表二）

曲(书)目名称	原　　本	整　理 改编者	整理、改 编时间	所属曲种	篇幅
花园降香	二人转 《西厢》一折	蔡兴林	1959 年	二人转	短段
杨子荣大闹百鸡宴	京剧《智取威虎山》		1974 年	联珠快书	短段
杨母坠楼	小说《野火春风斗古城》	杨金亭	1963 年	京韵大鼓	短段
青化砭	小说《保卫延安》	李鑫荃	1959 年	评　书	短段
枫橡树	同名小说	李存深	1962 年	评　书	长篇
河伯娶妇	《西门豹治邺》	爱新觉 罗·溥儒	1950 年	单弦牌子曲	短段
苦菜花	同名小说	蔡金波	1962 年	西河大鼓	长篇
斩栾平	京剧《智取威虎山》	冯广月 张定华	1975 年	山东快书	短段
给一位非洲海员	同名诗	王　决	1959 年	岔　曲	短段
响铃公主	同名二人转	王　决	1962 年	单弦牌子曲	短段
赵匡胤打滚	民间故事		1956 年	河南坠子	短段
要酒菜	民间笑话		1954 年	西河大鼓	小段
资本家与洋车夫	同名独脚戏本	刘司昌等	1962 年	相声(化装)	短段
借东风	小说《三国演义》	白凤岩	1953 年	京韵大鼓	短段
鸳鸯抗命	小说《红楼梦》	邵燕祥	1960 年	京韵大鼓	短段
紧握手中枪	同名诗		1964 年	京韵大鼓	短段
高亮赶水	民间故事	关学曾	1962 年	北京琴书	短段
烈火金钢	同名小说	宋相臣	1962 年	竹板书	长篇
烈火金钢	同名小说	彭素海	1959 年	西河大鼓	长篇
桥隆飙	同名小说	蔡连贵	1962 年	西河大鼓	长篇
调　寇	西河大鼓《杨家将》	赵连甲	1979 年	西河大鼓	短段
绣香包	长诗《杨高传》	蔡兴林	1964 年	二人转	短段
偷年糕	传统曲词		1954 年	西河大鼓	小段

（续表三）

曲(书)目名称	原　本	整　理 改编者	整理、改 编时间	所属曲种	篇幅
野火春风斗古城	同名小说	宋相林	1962 年	西河大鼓	长篇
常青指路	舞剧《红色娘子军》	赵其昌	1974 年	河南坠子	短段
敬德装疯	民间故事	杜　澎	1957 年	京韵大鼓	短段
愚公移山		孙矢甲	1959 年	京韵大鼓	短段
韩英见娘	歌剧《洪湖赤卫队》	王中一	1963 年	京韵大鼓	短段
紫鹃试玉	小说《红楼梦》	邵燕祥	1963 年	京韵大鼓	短段
喜儿送柴	电影《白毛女》	王中一	1964 年	京韵大鼓	短段
错进错出	同名评弹	马增蕙	1979 年	单弦牌子曲	短段
楼台会	《梁祝》故事	张喜林	1962 年	京韵大鼓	短段
新儿女英雄传	同名小说	王尊三	二十世纪 五十年代	西河大鼓	长篇
歌唱毛泽东	民歌联唱		1959 年	单弦牌子曲	短段
暴风骤雨	同名小说	连阔如	二十世纪 五十年代	评　书	短段
犟姑娘	小说《骏马飞腾》	梁厚民 刘司昌	1972 年	快板书	短段

音　　乐

单弦牌子曲音乐　单弦牌子曲音乐是在北京流行的岔曲等曲艺音乐的基础上，吸收流行于北京的明清俗曲、民歌小调和戏曲音乐发展而成的。

单弦牌子曲用北京话说唱，其语音调值见下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
调　值	˥ 55	˧˥ 35	˨˩˦ 214	˥˩ 51
例　字	妈	麻	马	骂

单弦牌子曲的音乐结构为曲牌联缀体，其结构方式旧时多为〔曲头〕＋若干曲牌＋〔曲尾〕，后来，〔曲尾〕多被〔流水板〕、〔怯快书〕等曲牌取代。如《杜十娘》所用曲牌联缀的顺序为：〔曲头〕、〔数唱〕、〔靠山调带拨浪鼓〕、〔南城调〕、〔四板腔〕、〔湖广调〕、〔云苏调〕、〔流水板〕。每一唱段除〔曲头〕是固定的第一支曲牌外，联缀着的其他曲牌顺序虽无固定套数，但也是有规律可循的。如〔曲头〕后多用节奏徐缓、宜于叙述的〔数唱〕；〔数唱〕后多用叙述、抒情皆宜的〔太平年〕、〔南城调〕；中间常用的是以抒情为主兼为叙述的〔湖广调〕、〔剪靛花〕、〔四板腔〕；结尾时则较少用〔曲尾〕，多用情绪激越的〔流水板〕或〔怯快书〕。一个唱段曲牌的确定起决定作用的有两个因素：一是要根据内容表现的需要对曲牌加以选择，并确定曲牌的先后顺序；二是演员常常要把自己最擅长的曲牌用在自己的保留节目中。关于曲牌联缀的基本规律和不同演员在不同曲目中，对曲牌的应用例见下表：

曲　目	演唱者	曲牌联缀顺序
王佐断臂	荣剑尘	〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔南城调〕、〔湖广调〕、〔怯快书〕
高老庄（头本）	谢芮芝	〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔罗江怨〕、〔金钱莲花落〕、〔西皮导板〕、〔西皮快板〕、〔西皮摇板〕

续表

曲　目	演唱者	曲牌联缀顺序
胭　脂	常澍田	〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔金钱莲花落〕、〔南锣北鼓〕、〔云苏调〕
打渔杀家	谭凤元	〔曲头〕、〔数唱〕、〔石韵〕、〔太平年〕、〔罗江怨〕、〔云苏调〕、〔金钱莲花落〕、〔南城调〕、〔剪靛花〕、〔流水板〕
风波亭	曹宝禄	〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔靠山调〕、〔湖广调〕、〔四板腔〕、〔流水板〕
游　春	石慧儒	〔曲头〕、〔数唱〕、〔南城调〕、〔罗江怨〕、〔云苏调〕、〔曲尾〕

单弦牌子曲所用曲牌众多。已知流传下来的约一百余支，常用的也有三四十支。来源各不相同，大致分为以下四种：

1.源于明清以来的时尚小令和民歌小调：有〔太平年〕、〔罗江怨〕、〔边关调〕、〔叠断桥〕、〔寄生草〕、〔剪靛花〕、〔小磨房〕等。

2.源于清代流行的各种曲艺音乐：有〔岔曲〕，四城调中的〔南城调〕、〔西城调〕，以及〔靠山调〕、〔金钱莲花落〕、〔怯快书〕、〔梅花调〕、〔乐亭调〕等。

3.源于清代流行的南、北曲及地方戏曲音乐：有〔柳子腔〕、〔吹腔〕、〔满江红〕、〔朝天子〕、〔万年欢〕、〔山坡羊〕、〔石榴花〕等。

4.源于佛曲及其他音乐形式：有〔叹骷髅〕、〔和尚叹〕、〔夯歌〕等。

单弦牌子曲曲牌唱词的格式，多种多样，各曲牌句数二、三、四、五不等，句数相同的曲牌，每句的字数也不尽相同。致使各曲牌的曲体结构多不相同，大体上可分为如下几种类型：

上下句体。即两句一节，可做无定次反复的曲牌。这类曲牌在单弦牌子曲中较多，其中以七言上下句为最多，如〔云苏调〕、〔金钱莲花落〕、〔怯快书〕、〔流水板〕、〔四板腔〕等。也有四言上下句的如〔数唱〕；上句为四、四两逗八字句格，下句为七字句格的〔南城调〕等。

三句体。此类曲牌在使用时多不反复，唱完一番即换唱别的曲牌。其唱词有三句均为七字句格的〔倒推船〕，有三句依次为六、六、七字句格的〔耍孩儿〕、〔南锣〕和〔北鼓〕，以及七、七、五字句格的〔鹦哥调〕等。

四句体。此类曲牌为数较多，在使用时多为单曲反复结构。七言四句体的有〔湖广

调〕、〔剪靛花〕、〔山东落子〕等，其中〔剪靛花〕、〔山东落子〕原为三句体，后多将第三句后面的衬腔变作了第四句。第一句分作三、三两逗为六字句格，第二、三、四句均为七字句格的有〔太平年〕、〔打新春〕等。四句分别为五、五、七、十字句格的有〔叠断桥〕、〔边关调〕等。

五句体。此类曲牌字数各有不同，如五、五、五、五、七字句格的〔纱窗外〕，四、四、四、四、七字句格的〔罗江怨〕，五、五、七、五、五字句格的〔满江红〕等。

除上述各种之外，还有六句体的，如五、五、七、五、七、七字句格的〔小磨房〕，七、七、七、六、六、七字句格的〔吴桥落子〕；七句体的，如前四后三分作两节演唱、每句均为七字句格的〔寄生草〕；十句和十句以上的曲牌〔玉娥郎〕、〔石榴花〕等则已不多见。

从单弦牌子曲现存的曲目看，所有曲牌的句数都是固定的，如果说有变化的话，变化也极少。但是每句唱词的字数，则与前面所述的格式有着较大的变化，甚至有些曲牌很难找到正格的唱词。其变体多数是因为加了“三字头”，如四言上下句的〔数唱〕，加“三字头”而成为三、四的七言上下句；七言上下句的〔流水板〕，加了“三字头”就成为十言上下句。有许多曲牌是前面可以“说”，句尾才以唱落腔的，在“说”的部分加字多少就相当自由了。在单弦牌子曲中，曲牌的句数是固定的，所有曲牌的唱词，每一句尾字声调的平仄也是固定的，如上下句体曲牌唱词的尾字为上仄、下平，〔太平年〕等四句体曲牌为平、平、仄、平等。句中的唱词发生变化时，无论是增字还是减字，唱词尾字的平仄规律是不变的。

单弦牌子曲曲词所用的韵辙，为北方民间通行的十三大辙：发花、梭波、乜斜、怀来、灰堆、遥条、油求、言前、人辰、江阳、中东、一七、姑苏。另外，因北方方言中常有“儿”化音，故亦有少数曲目用小辙，即：小人辰、小言前。小辙虽只两个，但用韵范围广，如小人辰可用人辰、一七、灰堆三辙的字；小言前可用言前、发花、怀来三辙的字。单弦牌子曲的曲词均为一辙到底。

单弦牌子曲的常用曲牌，其功能和特点各有不同。

〔曲头〕，北京曲种岔曲唱腔的前半段。唱词正格为八、七、七句式的三句式。每句唱词尾字声调分别为平、不论、平。第一句分四、四两逗，演唱时第二句前四字与后三字之间有一个过门，后三字与第三句相连，但正格唱词已不多见。又一说认为〔曲头〕唱词应为四句，即将第一句认定为两个四言。事实上在许多唱词的变体中，也确有将四、四两逗写成两个七字句的。〔曲头〕是单弦牌子曲所有曲目专用的第一支曲牌，如同大鼓里诗篇的性质，多用起兴、象征或概括手法介绍或点明本唱段主题。〔曲头〕的唱词字数发展中呈越来越增多的趋势，尤其是常在第三句中加垛句，客观上加强了〔曲头〕的表现力。〔曲头〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），但事实上演员持八角鼓击双板，即每拍一击，且演唱时多有加拍，按$\frac{2}{4}$拍记谱常会出现单拍，为此也有人采用$\frac{1}{4}$拍来记谱。〔曲头〕第一句腔尾正格落音为 “**2** ”（也有落“**5** ”音的），第二句前四字尾腔落音为“**1** ”，第三句尾腔落音为“**3** ”。例如：

选自《风波亭》
（曹宝禄演唱　李庆森记谱）

【曲头】

2/4 （2032 1565 | 1 2 32 1 | 0 15 1 | 3 #2 3 6 | 5215 6652 | 3653 2365 | 2323 6522 | 1276 5565 | 1321 61 5 | 3 03 2132 | 1/4 1 07 | 2/4 2032 1565 | 1 2 32 1 | 0 15 1）|

（一句）
秦桧专权宋室坑，
东窗设计害英雄，

2 - |（2217 2217 | 2032 1565 | 1 2 32 1 | 0 15 1）|

（二句）
可恨那昏庸的皇帝

1 - |（5112 1565 | 1 2 22 1 | 0 15 1）|

宋高宗，（垛句）图苟安，（1）宠奸佞，金牌调兵毒计生，

（三句）
致使那英雄遭害在风波亭。
慢
（下略）

〔数唱〕，其源不详，一说是流行北京之俗曲。唱词的正格为四言上下句，唱词尾字声调一般为上仄下平，亦有上平下仄的。现多数是加了“三字头”的三、四分逗的七言上下句，而且有时加的还不只是三字。如谭凤元演唱的《打渔杀家》中，〔数唱〕的片断唱词为：

加字	正格
宋徽宗	宣和在位，
纵私欲	宠信奸谗。
朝堂上	枉法营私，
各州郡都是	横征暴敛。

〔数唱〕为无眼板（$\frac{1}{4}$拍，也有按$\frac{2}{4}$拍记谱的），演唱时句前、句间、句尾均有过门。因唱词末字平仄比较自由，故上句落音比较随便，但以落“3”音为正格；下句以落“1”音为正格，通常也有落“3”音的时候。在不同的唱段里，〔数唱〕的句数多少不等，但是无论多少句，〔数唱〕的音乐结构均为：若干上下句唱腔＋上句唱腔＋落腔。〔数唱〕的特点是唱腔的节奏平稳，演唱时常是在调门上的“说”（即半说半唱），因此记谱时所标的音高并不完全是唱腔旋律的记录，而是“说”的大体音高位置。故〔数唱〕有着一种特殊的韵味，特别宜于叙述。例如：

选自《打渔杀家》
（谭凤元演唱　李庆森记谱）

【数唱】

1/4 (1·2 | 1 1 | 0 1 | 5 6 | 1 3 | 2 1 | 0 2 | 7656) | 36 3 | 3 |
宋 徽 宗

3 | 2 | 2 2 | 2 1 | 1 61 | 3· (2 | 1 1 | 0 2 | 7656 | 1 3 |
宣 和 在 位，

2 1 | 0 1 | 5 6) | 16 1 | 6 | 5 1 | 1 3 | 3 | 4· 3 | 2 |
纵 私 欲 宠 信 奸

3 | 3 (3 | 6 16 | 1 3 | 2 1 | 0 1 | 5 6 | 1·2 | 1 1) | 1 1 |
谗。 朝 堂

6 | 1 | 1 2 | 2 3 | 1 | 1· (2 | 1 1 | 0 2 | 7656 | 1 3 |
上 枉 法 营 私，

2 1 | 0 1) | 3 5 | 3 | 2 1 | 5 | 5 3 | 3 5 | 2 3 | 2 |

各州郡都是横征暴敛。

2 1 | 1 | （中略） | 3 5 | 3 | 3 5 | 5 3 | 6 | 6 5 |

这一日正是那秋风

5 3 | 1 | 2 | #1 3 | 3 (1 | 5 16 | 1 2 | 1 1 | 0 1 | 5 6) |

（呃）送爽，

（落腔） 渐慢

3 | 6 2 | i 6 | i | 6 | 5 | 5 3 | 5 2 | 3 | 2 |

父女们又来至在江岸。

2 | (1 | 1) | （下转【石韵】略）

〔金钱莲花落〕，一说原是耍金钱棒时演唱的曲调，一说为明清俗曲。唱词的正格为四、三分逗的七言上下句，唱词尾字声调为上仄下平。通常多加有"三字头"而成为三、四、三分逗的十言上下句，但也有并不规则的添字或减字。〔金钱莲花落〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍，也有按$\frac{1}{4}$节拍记谱的）。在唱段中其音乐结构是以节为单位构成的，可以是两节，也有用六节的。如谭凤元演唱的《打渔杀家》，每一节由六个、八个或十个上下句构成，其中前面的上下句均为平腔，上句尾腔落"6"音，下句尾腔落"1"音，演唱时词位密集，腔体短小，每三小节为一句，只在句尾有垫音，无过门。最后一对上下句称"起落腔"，上句为起腔，腔尾落"5"音；句尾带有"一朵莲花一呀朵梅花"的衬句，衬句的腔尾落"2"音；下句为落腔，腔尾落"1"音；句尾带有"衣么咳咳咳落莲花开一朵梅花落哇唉"的衬句，衬句的腔尾落"5"音。衬词运用在实际演唱中较为自由。〔金钱莲花落〕"起落腔"的衬句是极有特点的，旧时由伴奏者帮唱，后改为演员自己唱，但演唱时常见唱半句的，1950年后发展成完全用三弦演奏代替。其演唱较〔数唱〕还重"说"，适宜用来做紧促的叙述。例如：

选自《打渔杀家》
（谭凤元演唱　李庆森记谱）

【金钱莲花落】

$\frac{2}{4}$ (6 | 5 5 0 6 | 5 6 2 13 | 5 5 0 6 | 5 6 3563 |

5 5 0 6) | i i 6 (5) | 5 i 5· i35 | X X X (6) | X X X· X |

萧恩他喘息已定往四下看，静悄悄是

65 321 | 61 1 (1) | XX X (6) | 635 66i | 353 1 (6) |
家家户户都 把门关。 直等那 丁府的家奴 全去远，

XX X | 353 563 | 5326 1·1 | XX X·X | XX XXXX |
众村人 这才把萧恩也 围了一个 严。说 适方才在 屋角墙头我们

(起腔)

XX X (6) | 535 5 | 65 5321 | 61 1 (1) | XX X (5) |
来偷看， 那时节 谁不替你 把心担。 看那等

335 56 | (6 5) ii | 3 21 i | i·3 6·5 | 56i 6553 |
耀武扬威 真是 烟尘抖 乱，(了) (一朵莲

(落腔)

22 (23) 21 | 156 61 | 13 2 | (3217 22) | XX X |
花 一呀 朵 梅 花) 不料想

6i 227 | 665 6i65 | 3561 321 | 1216 5 (16 | 1) 11 1235 |
瓦解冰消 (啊)在 转 眼 间。(呐)(衣么咳 咳咳落莲

5321 1561 | 2321 15 (61 | 5 16 151 | 5 16 11 | (下略)
花 一朵 梅花落)

〔云苏调〕，又称〔锯大缸调〕。唱词的正格为七言上下句式，唱词尾字声调为上仄下平。规整的唱词已很少见到，变体颇多。常常不仅加一“三字头”，还可加较长的说白，演唱常常是前半句说，后半句才唱。〔云苏调〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上句唱腔尾腔落“5”音，下句唱腔尾腔落“1”音。旧时上下句后均有“衣呀衣呀呀”的衬腔，上句衬腔腔尾落“2”音，下句衬腔腔尾落“5̣”音。后来衬词已不再唱，衬腔的旋律变成了过门。〔云苏调〕在唱段中的结构为上下句的不定次反复，每段唱词用多少个上下句，没有具体限制，也是长于叙述的曲牌。传统唱法如：

选自《武松杀嫂》
（常澍田演唱　宋　青记谱）

【云苏调】

2/4 2 53 ⁽³⁾5 | 0 ⁽⁶⁾i 6 | i 65 | ⁽⁶⁾i ⁽⁶⁾i | i3 5 |
武二　郎　　一见　乡亲们　齐　来　到，（哇）

06 53 | 2·(3 5)6 | 32 1 | 2·(3 22) | 0 3 5 |
（衣　　　呀　　　衣　呀　呀）　　倒　地

i6 65 | 35 52 | 5 1 | 02 16 | 53 51 |
打　躬　猫　着　腰。（哇）（衣　　呀

65 43 | 5 (5 55) | （下略）
衣　呀　　呀）

每句前半句为说白，从后三字入腔的〔云苏调〕如：

选自《打渔杀家》
（谭凤元演唱　李庆森记谱）

【云苏调】

)0(　　i 65 | ⁽⁵⁾3 5⁽i⁾6 |
（白）教师爷一听，怎么着？没钱！登时之间他就　（唱）一　瞪　　眼，

(06 553 | 23 5653 | 2321 61 | 2)
（白）说萧恩哪！我瞧中了，今儿个

53 i·3 | 55 ⁽⁶⁾i | 3·2 1 |
你要不挨这么一顿打呀，大概你那（唱）浑　身　的　骨头　节儿　酸，（哪）

(02 126 | 563 5·1 | 65 352 | 55 56 | 55) （下略）

〔四板腔〕，其源不详，风格与北京“四城调”等相近。唱词的正格有二、二、三分逗

七言上下句和三、三、四分逗十言上下句两种，唱词尾字声调为上仄下平。有加衬字的，但不多。在多数唱段中，七言上下句的〔四板腔〕唱词已不多见。〔四板腔〕为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），每句四板，故称。上句腔尾落“2”音，下句腔尾落“1”音。在唱段中为上下句不定次反复结构。多用于哀叹、沉思等情节处，属悲调曲牌。例如：

选自《杜十娘》
（马增蕙演唱　宋　青记谱）

【四板腔】

4/4 5 3 i 6 5 3. 5 2 (1 2 | 3 2) 5 5 1 2 (1 2 3 2 1 3 |
杜 十 娘 直 气 得

2) 5 3 i 6 5 3 2. 1 6 1 5 6 | 1. 6 1 3 2 (2 3 2 1 7 |
四 肢 瘫 软，

2) 27 2 32 7.276 6 5 | 5 i i i 5643 | 2322 31 2 0 6i 5 7 |
不 由 得 头 昏 迷 跌 坐 在 床

6. 4 3. 2 1 (1 1 | 1) 5 5 35 5 2 (3 2 1 3) | 6 5 6543 2 7 3 5 |
边。 图 财 忘 义 你 是

5 7 2 3532 7276 | 2 5 1 61 2. (123 2161 | 2) 2 32 7 3 7 76 5 |
将 我 来 卖， 全 不 讲

(5) i i 16 i 65 3 | 2. 1 61 2 0 65 4561 | 6.543 3. 2 1 - | （下略）
当 初 患 难 誓 海 盟 山。

〔靠山调〕，原为北京“四城调”中的〔北城调〕。唱词正格为四、四分逗的八言上下句，唱词尾字声调为上仄下平。演唱多为后四字落腔，前四字为说，实际演唱时说的部分常常不局限为四个字。〔靠山调〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），平腔上句腔尾落“1”音，下句腔尾落“2”音，第一个上句为起腔，腔尾落“5”音，结束的最后一个下句为落腔，腔尾落“3”或“5”音。在唱段中〔靠山调〕平腔的句数是不限的。〔靠山调〕曲调顿挫有力，宜

用在表述故事人物悲愤情绪的地方。起腔与平腔如：

选自《醉打山门》
（马增蕙演唱　宋　青记谱）

【靠山调】
2/4 1111 1111 | 1116 1 12 | 3 32 1565 | 1))0(

（白）酒保哇酒保，你这话说

（起腔）
0 (i) | i 3 3 | 2 6 1 2 | 3 5 | (5 . 5 5 5 |
得 （唱）倒 是 不 假，

（平腔下句）
5 6 1 12 | 3 32 1565 | 1))0(0 i | 3 . 5 3 |
（白）这戒酒除荤嘛，嘿嘿（唱）也 管 不 了

6 5 5 6 | 5 3 2 | (2 2 1 6 | 1 6 1 12 | 3 32 1565 | 1)
酒 家。

（平腔上句）
)0(i 3 . 2 | 3 . 5 1 |
（白）师父，您哪里知道，我借的是方丈的本钱，住的是 （唱）方 丈 的 房

1 1 (1116 | 1116 1 12 | 3 32 1565 | 1))0(
舍， （白）我若是偷偷地卖给您酒吃，叫方丈

（平腔下句）
6 2 | 2 76 5 6 | 63 . i 3 |
知道了，哎呀！要追回我的本钱，将我 （唱）赶 出 村 外 还 要

5. i 6#4 | 43 3 | 5 2 | (2 2 1 6 | 1 6 1 12 | 3 32 1565 | 1) （下略）
顶 香 受（哇）罚。

在单弦牌子曲中，1952年从荣剑尘开始将〔靠山调〕与〔拨浪鼓〕混在一起演唱，因是把〔拨浪鼓〕嵌在〔靠山调〕的上下句之间，因此称作〔靠山调带拨浪鼓〕。〔拨浪鼓〕唱词

是一种三或四字为一组的垛句结构，与本就显得顿挫有力的〔靠山调〕合在一起使演唱更有气势。〔靠山调带拨浪鼓〕及落腔如：

选自《风波亭》
（曹宝禄演唱　李庆森记谱）

【靠山调带拨浪鼓】

(上句)
)0(　5 | i 4 | 3. 2 1 |
（白）元帅，今天乃是一岁之末，小官特备些个薄酒淡菜（唱）与 元 帅 辞

1. 6 1 || (1116 1116 | 1112 3 32 | 1565 1) |)0(| (拨浪鼓）稍快 6 5 6 (6) |
岁，　（白）说着话（唱）与 岳 飞

i 6 5 6 (6) | 5 65 3 (3) | i656 3 (3) | 72 6 2 76 |
斟 了 一 盅， 请 元 帅 把 酒 用， 我 祝 您

5 i 65 7 6 | 5 7 6 (6) | (下句) 0 2 2 6 | 7. 6 5 6 |
早 日 出 狱 退 金 兵， 旗 开 得

3. (3 3 3) | 3. 6 3 | 6. 5 3 | 4. 3 2. (3 | 2222 61 5 |
胜 马 到 成 功。

1 1 1 2 3 3 2 | 1 5 6 5 1) |)0(
（白）多谢恩公，请你把岳云、张宪也叫

(下句)
3 3 | 3. 2 1 | 1. 6 1 |
到此处，我父子三人是共度除夕。狱官答应一声（唱）迈 步 出 狱

(1116 1116 | 1112 3 32 | 1565 1) |)0(
（白）霎时间就听得当啷啷镣铐之声，走出来岳云、张宪

（落腔）

6 56 | 4.3 2 | 2 (32 123) | 5. (32 | 15 61 | 5 -) | （下略）

（唱）二 位 英 雄。

〔南城调〕，为此京“四城调”之一种。唱词正格为：上句四、四分逗八字句，下句七字句，唱词尾字声调为上仄下平。上句两逗之间以及上下句间均有过门。从别的曲牌转入〔南城调〕时，有专用的较长过门。无起腔的句子，但结尾有落腔，没落腔不能收尾。〔南城调〕正格唱词通常较少见到，变化较多，但无论如何变化，均保持用四个字落腔，同时上句必断开，下句连唱。〔南城调〕为无眼板（$\frac{1}{4}$拍，也有按$\frac{2}{4}$拍记谱的）上句的第一分句腔尾落音较自由，以落“5、i、6、3”等音的为多；上句第二分句落音以“5、3”等音为多，也还可以用其他音；下句尾腔落“1、2”二音者为多，少用其他音；全段的结尾，即落腔腔尾落“3”音。在唱段中〔南城调〕的使用为上下句的不定次反复，少则十句、八句，多则数十句不等。因其唱词可灵活增字或减字，演唱方法为前说、后唱，故容量较大，特别适宜叙述。例如：

选自《倒拔垂杨柳》
（赵玉明演唱 宋 青记谱）

【南城调】

$\frac{1}{4}$ (2.2 | 22 | 52 | 12 | 5 | 22 | 16 | 11 | 61 | 2165 | 1 |

3 | 23 | 1231 | 212 | 3.2 | 1 | 2.2 | 16 | 11 | 61 | 2165 | 15 |

（上句一分句）

1.3 | 22 | 2) | 5.6 | i | i.2 | 3.5 | 23 | 5 | 56 |

鲁 智 深 提 起 了 行 囊

（上句三分句）

(21 | 61 | 21 | 2) | 65 | 52 | 35 | 21 | 1 | 5 |

他 是 告 辞 出 庙，

（下句）

(1.3 | 21 | 61 | 5) | 2i | ii | 65 | 5 | 12 | 3.5 | 2 |

直 够 奔 那 酸 枣 门

5i | i3 | 21 | 65 | 1 | (1.3 | 21 | 65 | 16 | 1.3 | 21 | 2) | （下略）

出城 就 过了 吊 桥。

〔南城调〕的"落腔"如：

选自《王佐断臂》
（荣剑尘演唱　李庆森记谱）

【南城调】

) 0 (　　 i | 5 | 3 5 | 6 | (2 1 |

（白）殿下还要听？再给你讲，讲一段忠孝双全。（唱）可　请　殿　下

6 1 | 2 1 | 2) | 2 1 | 1 | 1 | 2 | 2 1 | 6 1 | 1 5 | (2 | 1 2 |

你把　小　番　撵　净，

（落腔）　　　　　　　　　　稍慢

3 6 | 5) | 2 | 5 | 2 3 | 2 3 | 3 | i | (5 5.) | 3 5 | 3 |

这　王　佐　取　画　图　细　看

2. 1 | 6 | (6 | 6 | 2 12 | 3) | 3. (32 | 1 5 | 6 | 5) |（下略）

分　明。

〔柳子腔〕，原为山东地方戏曲曲牌。也有写作〔柳枝腔〕的，唱词正格为七言上下句式，唱词尾字声调为上仄下平。在曲目中多以六或八句为一节，前后有小过门，中间一律无过门，无起腔有落腔。〔柳子腔〕为无眼板（$\frac{1}{4}$拍），上句正格落音为"3"，下句正格落音为"5"，最后一句落腔腔尾落"1"音。其曲调欢快、活泼，也常用来表现诙谐、幽默的内容。例如：

选自《小上坟》
（张蕴华演唱　宋　青记谱）

【柳子腔】

$\frac{1}{4}$ (0 3 | 0 5 | 6 i | 5 3 | 21 3) | 0 3 | 0 5 | 6 i | 5 3 | 21 3 |

禄　景　闻听　心好　恼，

0 6 | 0 6 | 6ii6 | 3 5 | i65 | 0 3 | 3 5 | 6 i | 3553 | 2 3 |

大　骂　娘舅　纪大　公。　我　在　京城　怎么待　你，

0 6 | 3. 5 | i 65 | 3 5 | 6i 5 | 0 6 | 6 3 | 6 6i | 5 3 | 21 3 |

在　你　的　身上　有恩　情。　赠　你　纹银　三百　两，

大 马 一匹 书一 封。 蒙 书 匿信 我不 恼，

（落腔）

绝 不该说 我 葬在 京 城。 （下略）

〔流水板〕，北京曲艺形式联珠快书板式之一种。唱词正格为四、三分逗的七言上下句，唱词尾字声调为上仄下平。亦有加“三字头”而成的三、四、三分逗的十言上下句格。在变化句式中，以上下句均可加垛句最有特点。在唱段中，〔流水板〕都是结尾时的最后一个曲牌，唱腔十余句、二十余句不等，无起腔有落腔。〔流水板〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），节奏强弱鲜明，铿锵有力，故通常被用在唱段的高潮处。上句腔尾落音变化较多，一般落在“ **2**、**1**、**4**、**6** ”等音上，下句则只落在“**5** ”音上，落腔时腔尾落“**1** ”音。例如：

选自《打渔杀家》
（谭凤元演唱 李庆森记谱）

【流水板】

（前略）$\frac{2}{4}$

缓 步 出 庄见 无人追 赶， 急忙 忙

顺 着 那 来 时的 路 径他就 转 回 了 船。

趁 着 那 岸 上 无 人 不 敢 停 留 急 忙 解 缆，（那）

就 在 这 残月 之下、 江雾 之 中 悠然 而去，渐 远 渐 小，

渐慢 （落腔）

但 则 见 渺茫茫 一 发 遥 空（啊） 只有

天 水 相 连。

〔怯快书〕，原为山东快书调，流入北京被单弦牌子曲吸收后称今名。唱词正格为四、三分逗的七言上下句，唱词尾字声调为上仄下平。在具体使用时唱词变化极多，一般情况下前半句为说，后半句才入腔，前半句的说可以是散白，也可以是有节奏的半说半唱。在唱段中〔怯快书〕常以十句或八句组成一节，有用两节的，也有连用四节或五节的。〔怯快书〕是一支适于叙述的曲牌，亦可表现比较紧张的情节，故可以用在唱段中间，也可放在最后作结尾用。〔怯快书〕由起腔、平腔、落腔组成，起腔唱腔旋律较高，由一对上下句组成，上句腔尾落“4”音，下句腔尾落“1”音，后有大过门接平腔。平腔上句尾腔落音比较自由，多落在“1、3、6”等音上，下句尾腔多落在“2”音上，一节中用多少句平腔不限，最后的一对上下句为落腔，落腔的上下句腔尾落音与“起腔”相同。〔怯快书〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍，也有用$\frac{1}{4}$节拍记谱的）。例如：

选自《金山寺》
（常澍田演唱　李庆森记谱）

【怯快书】

$\frac{2}{4}$ (2221 1111 |: 2221 1111 :| 2221 1111 | 1·1 51 | 151 1) |

（起腔）
6 5 i 6 | i 6 6 4 | (4) i i 6 | 5 6·5 | 5 i |
法海正在方丈院，忽听见外边就喊连

5·4 2 | 1 - | (2221 1111 | 2221 1111 |: 2221 1111 :|
天。

1·1 51 | 151 1) 4 | （平腔）2 4 5 2 2 | 4 4 6· (1 | 1 1 5 1 |
我叫声徒弟们不要乱，

151 1) | i 3 3 5·3 | 5 35 2· (1 | 1 1 5 1 | 151 1) 5 |
值日的僧人扛蒲团。这

4 5 6 | i i i 6 5 | 6 5 4 | 3 5 3 3 | 5 5 i 3 |
法海他来到了院中留神看，但则见有两股妖气

321 2 (2) | （中略）| （落腔）5 5 4 5 | 2 65 4 | (4) 5 5 5 5 |
上下翻。如若不听山人劝，管教你们

i 6. 5 | 4 5 i | 5 4 2 | 1 - | （下略）
当 时 都 丧 了 黄 泉。

〔怯快书〕中有节奏的“说”，如：

选自《一盆饭》
（马增蕙演唱）

【怯快书】
X X X | X X X | X X X X | X X X | （1111 5 1 |
这时候 张大伯 收工回家 吃午饭，

1 5 1 1 ）| X X X X | 3 5 3 5 | 2 2 2 | （下略）
放下铁锹 一直走出 西屋门。

起腔也有散唱处理的，但下句的后半句必须入板。例如：

选自《挑帘裁衣》
（曹宝禄演唱 李庆森演唱）

（过门略）| 廿 2 6 2 2 3 i 5 i i i 6 5 5 4 3
那 西门庆立 逼王婆子把计策

2 4 （6 5 5 ）2 6 2 5. 5 i 6 6 6 | 2/4 5 4 456i |
想， 那贪利的王婆子才 有了主

5. 4 2 | 1 - | （下略）
张。

〔南锣北鼓〕，牌名为〔南鼓〕、〔北鼓〕之合称，原为戏曲曲牌。〔南锣〕与〔北鼓〕唱词正格均为三句式，词格分别为三、三，三、三，七。因此〔南锣北鼓〕是由两个三句组成，唱词尾字声调为平、平、仄。在演唱时除〔南锣〕与〔北鼓〕及其各句间均有过门外，第二句的三、三两逗之间也有过门。在唱段中使用〔南锣北鼓〕时只唱一遍，不反复。〔南锣〕为无眼板（$\frac{1}{4}$拍也有用$\frac{2}{4}$拍记谱的），第一句腔尾落“**5**”音，第二句一般只说不唱，第三句腔尾落“**3**”音。〔北鼓〕除第一句腔尾落“**6**”音外，第二句与第三句与〔南锣〕相同。在唱段中，〔南锣北鼓〕一般用在〔数唱〕之后。〔南锣北鼓〕如：

选自《霸王别姬》
（赵玉明演唱　宋　青记谱）

【南锣北鼓】

1/4 (6 | 5 5 | 0 6 | 5 6 | 2 23 | 5 5 | 0 6 | 5 6 | 2 33 | 5 |

5) | 0 5 | 5 1 | 3 5 | 135 | 5 | (5653 | 23 5 | 6532 | 1 1 |
有　探马　报军情，

2 23 | 5 53 | 23 5) | 0 X | X X | X | (5653 | 23 5) | 0 X | X X |
尊　大　王　容　我

X | (1 12 | 32 1) | 0 1 | 6 1 | 6 5 | 61 1 | 3 | (5653 | 23 5 |
禀，汉　营　又将　牢笼　定。

6532 | 1 1 | 2 23 | 5 53 | 23 5) | 0 2 | 2 5 | 7 2 | 5 7 | 7 6 |
贴　榜　文　写得　清，

(6 65 | 6 65 | 6535 | 65 6) | 0 X | X X | X | (5653 | 23 5) | 0 X |
骂　大　王　言

X X | X | (1 12 | 32 1) | 0 5 | 5 2 | 5 1 | 3 | 6 3 | 5 6 |
词　重，语　多　侵　犯　不　敢

3 | (5653 | 23 5 | 6532 | 1 1 | 2123 | 5653 | 23 5 | （下略）
诵。

〔倒推船〕，原为在北京流行的明清俗曲。唱词正格由三个七言句组成，唱词尾字声调为上、平、去。在唱段中此曲牌只唱一遍，不反复。其唱腔起伏跌宕，旋律性强且有较长的拖腔，可用来作赞颂用，也可用来作为悲愤情绪的抒发。〔倒推船〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），三句唱腔腔尾均落“1　”音，特点是第二句唱腔包括着第二句唱词和第三句唱词的第一个词节、第三句唱腔只有第三句唱词的后两个词节。例如：

选自《武松探兄》
（曹宝禄演唱　宋青记谱）

【倒推船】

2/4 (0 6 | 5 5 0 6) | 5 3 5 | 2 - | 2 5 3 | 2 (2) |

豪杰　武二

2 3 | 2. 1 6 | 3. 5 6 i | 5 - | 3. 5 6 i | 5 6 #4 3 |

捶胸跺脚，

2. 1 2 2 | 0 5 5 3 2 | 1. 2 3 5 | 0 2 6 | 1 3. 2 |

1 - | 1 - | (6. 1 6. 1 | 2 32 1235 | 2. 1 2 2) | 5 5 3 |

哭声

2 - | 5 5 3 | 2 - | 2 3 5 | 0 6 5 | 5 3 2 |

哥哥　叫声同胞，

5 5 3 | 2 - | 0 5 3 2 | 1. 6 1 1 | 0 3 2 3 | 6. 5 6 6 |

你死得

0 5 3 2 | 1 3. 2 | 1 - | 1 - | (6. 1 6 1 | 2 32 1235 |

2. 1 2 2) | 5 3 5 | 6. i 5 6 | 5 3 2 | 3 - | 2 0 1 |

好不怪

12 1 5 | 6 - | 3 - | 3 - | 2. 3 4 5 | 3 2 1 6 | 1 (0 2 |

道。

慢

3 2) 0 5 | 2 7 | 6 1 5 6 | 1 2 2 | 0 5 3 2 | 1 3 2 | 1 - | （下略）

〔梆子佛〕，又称〔翠莲卷〕原为明清时宣讲宝卷的腔调。唱词正格为六、七、七言的三句式，有时加衬字，唱词尾字声调为平、平、去。曲调优美流畅，活泼欢快，在唱段中以单曲反复形式出现，反复次数不定。〔梆子佛〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔第一句腔尾落“1”音，第二句腔尾落“5”音，第三句腔尾也落“5”音。例如：

选自《开吊杀嫂》
（曹宝禄演唱　宋　青记谱）

【梆子佛】

2/4 (2222 2 21 | 6161 2 21 | 61 2 2161 | 5. 6 5 5 | 5) 2 5 |
老 禅

5 3 2 | 0 5 3 2 | 3. 2 1 1 | 0 32 1 2 | 3 5 2 1 |
师 把 鼓 敲， 跪 拜 英 灵

6 1 | 7. 6 5 | 6 6 5 | 5 3. | (3 3 5 3 5 |
响 金 铙， 师 兄 （哎）

3) 2 2 3 | 2 2 1 | 1 5 6 5 6 | 5 - | （下略）
又 把 这 兄 弟 叫。（哇 哎）

〔耍孩儿〕，原为流行于北京的明清俗曲。唱词正格为六、七、七言的三句式，唱词尾字声调为平、平、去。在唱段中使用时一般只用两番。曲调流畅轻快，宜表叙欢快的情绪，也可用在滑稽情节之处。〔耍孩儿〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），第一句唱腔腔尾落“i”音，第二句腔尾落“1”音，第三句腔尾落“2”音。

选自《双锁山》
（曹宝禄演唱　宋　青记谱）

【耍女孩】

2/4 5 i 6 | 5. 3 | 5. 6 | i - | (i 2 i 6 | 5 3 | 53 56 |
小 春 花 跑 似 风，

i -) | 5 i. 6 | 6. 5 | 35 56 | 1 (2 1) | 0 5 5 | 53 35 |
上 高 山 就 报 事 情， 紧 跑 慢 跑

55 35 | 3. 1 | 2 - | (56 53 | 23 21 | 61 61 | 2 2) | （下略）
跑也 跑不 动。

〔太平年〕，原为流行于北京的明清俗曲。唱词正格为六、七、七、七言的四句式，唱词尾字声调为平、平、仄、平。第一句三、三分逗间有小过门，四句之间也各有小过门。传统唱法第三句后有“太平年”的衬腔，第四句后有“年太平”的衬腔。最早为帮腔，后变为演员自己唱，现只用三弦弹奏。〔太平年〕在唱段中的使用，为单曲反复形式，反复次数不定。因其可以表现各种各样的情绪，故为单弦牌子曲唱段中的常用曲牌。〔太平年〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），第一句腔尾多落“6、i”等音，第二句腔尾落“2”音，第三句腔尾落“1”音，第四句腔尾落“1”音。唱“太平年”和“年太平”时，衬腔腔尾均落“5”音。例如：

选自《打渔杀家》
（谭凤元演唱　李庆森记谱）

【太平年】

$\frac{2}{4}$ (6 | 5 5 0 6 | 5 6 2 1 3 | 5 5 0 6 | 5 6 2 1 3 |

5 5 0 6 | 5 6 3 5 6 3 | 5 5 0 6 | 5 6 2 1 3 | 5 5 0 6) |

稍慢

3. 2 1 6 3 2 | 2 7 6 5 | 1 6 6 5 1 5 | 6. 1 (6 5 3 6 | 2) 5 1 6 |
萧 老 翁 站 在了 船 舷， 手 提 着

6 1 3 1 3 1 | 6 5 4 3 3 2 1 | 3 2 (3 2 1 7 | 2 1) 3 2 2 1 | 1 6 1 3 |
渔 网 把那 波 浪 观， 忽 听 在那 岸 上

3 5 7 6 | 1 3 3 2 1 | 1 6 2 | 1. 6 5 (5 | 5) X X X |
有 人 呼 唤， （太 平 年） 见 二 人

0 2 2 7 6 | 2 7 6 6 5 | #1. 3 2 (1 2) | 3 5 6 | 3. 2 1 |
连 连 地 招 手 站 在 江 边。

7 6 5 6 3 5 2 | 5 (5 5 6 | 5 6 2 1 3 | 5 5 0 6) | 3 3 2. 1 |
（年 太 平） 萧 恩 答

3 (5 2 1 3) | 3 5 1. 5 | 6 (6 5 3 6 | 2) 2 5 3 2 | 2 7 6 6 6 |
应 掉 转 渔 船， 橹 声 儿 摇

6. 3 2 | 53 5 65 3 | 2 (3217 | 2) i 3. 5 | i6 3 0 5 |
动 浪 花 翻， 滩 鸟 惊 飞 那

5 5 2356 | 4. 3 321 | 1 (6 5 2 | 1116 5 5 | 5 0) |
渔 船 拢 了 岸， （白）噢！原来是

0 6 2 27 6 | 2 76 5 6 | 5. 3 2 2 3 | 5323 51 2 | 3. 5 2 1 |
（唱）我 那 二 位 贤 弟 你 们 快 请 上 船。

(7656 35 2 | 5 5 5. 6 | 5 6 2 1 3 | 5 5 0 6 | （下略）

〔打新春〕，原为流行于北京的民间小曲。唱词正格为六、七、七、七言的四句式，唱词尾字声调为平、平、仄、平。第一句三、三分逗处有小过门，四句中每句之间也分别有小过门。传统唱法第三句后有“呀儿哟”的衬腔，第四句后有“咿儿呀儿哟”的衬腔，现均已变成过门。〔打新春〕在唱段中的使用为单曲反复形式，反复次数不定。曲调欢快活泼，宜于用来表现欢快的内容。〔打新春〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔的第一句腔尾落“5”音，第二句腔尾也落“5”音，第三句腔尾和衬腔尾均落“2”音，第四句腔尾落“3”音，衬腔腔尾落“1”音。例如：

选自《红娘子》

（荣剑尘演唱 文 彦记谱）

$\frac{2}{4}$ (6 | 5 5 0 6 | 5 6 2 63 | 5 5 0 6) | 6 2 6 |
宋 廉 一

6 5 (3 5 5) | i 65 3 23 | 5 (53 5 5) | 0 6 i i | i 6 6 5 |
见 忙 把 话 明： “有 什 么 事 故

3 5 6 | 5 (5 3563 | 5) 5 3 5 | 6 i 0 3 | 2 3 6 |
快 说 详 情， 这 样 的 狼 狈 为 哪 一

6. 5 3 2 | 1. 3 | (2 3217 | 2 - | 2) 3 3 5 | 6 5. 3 |
种， （呀 儿 哟） 快 快 的 说 知

2 3 6. 5 | 3. 0 | 3. 2 1 2 | (0 1 13 | 1 - | 2321 6123 | 1 1 1 5) | （下略）
我 要 听 听。” （咿 儿 呀 儿 哟）

〔百忍图〕，原为流行于北京的小曲。又称〔农民乐〕、〔画扇面〕。唱词正格为七言四句，唱词尾字声调为平、平、仄、平。但在第三、四句之间可以加垛句，一般是三、三分逗的两个垛句，所以又有人认定是六句体。事实上垛句多是加两句，也有加很多的。〔百忍图〕曲调活泼、欢快，宜于表现喜庆的内容。在唱段中的使用为单曲反复形式，一般用二至三遍。〔百忍图〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），第一句唱腔腔尾落"1"音，第二句腔尾落"5̣"音，第三句腔尾落"6̣"音，垛句腔尾一律落"1"音，第四句腔尾落"5̣"音。例如：

选自《一盆饭》
（马增蕙演唱　李庆森记谱）

【百忍图】

$\frac{2}{4}$ (6765 4323 | 5 5 5 5 | 5) 35 5 2 | 5. 3 3 2 | 0 3 6 | 3. 2 1 |
（一句）陈 班长 带 队 进 了 门儿，

0 6 2 6 | 2. 7 6 | 726 2 | 7. 6 5 | 6 5 6 | 0 5 3 5 |
（二句）老 两口 乐 得 满 脸 笑 纹儿，（三句）同 志们 快 请

2 1 6 1 | 1 5 6 62 | X X X | X X X | 35 3 2 1 | 15 6 1 |
屋 里 坐，（垛句）我们 老 两 口 直 脾 气儿，从 来 不 会 客 气 词儿，

X X X | X X X | 35 5 2 1 | 5. 6 1 | X X X | X X X |
进 了 家 没 外 人儿，缺 啥 只 管 讲 一 声儿，锅 和 碗，瓢 和 盆儿

X X X X X | 5 6 1 | 1635 2 | 5 6 1 | 35 3 2 1 | 5. 6 1 |
水 缸 在 外 头 紧 靠 门儿，烧 柴 禾 也 现 成儿，秫 秸 劈 柴 柳 树 枝儿，

0 2 1 2 | 5. 3 2. 1 | 23 5 6 | 7. 6 5 | (6765 4323 | 5 5 5 5 | 5) （下略）
（四句）院儿 里头 堆 着 六 七 千 斤儿。

〔湖广调〕，原为流行于北京的明清俗曲。唱词正格为七言四句，唱词尾字声调为平、平、去、平。第四句四、三分逗之间加有"不哟哎哟"的衬句。在唱段中以单曲反复形式出现。〔湖广调〕旋律舒展，常用于悲叹沉思等情绪处，大多配以叹五更之类的唱词，为此也有人称作〔叹五更〕。〔湖广调〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），第一句唱腔和第二、三句唱腔腔尾均落"3"音，第四句腔尾落"6̣"音。例如：

选自《杜十娘》
（马增蕙演唱　宋　青记谱）

【湖广调】

2/4 (0 55 | 6 i i 65 | 3 02 3235 | 656i 6535 | 656i 6535 |

6 0 7677 | 6722 6535 | 6566 0235 | 6 05 66 | 6 66) |

2 6 276 | 6 56 | 0 3 2i65 | 3 65 | 0 2 62 |
一　更　　到了　一　　点　　风雨

5656 i | 6. i 653 | 05 3212 | 3. (23) | 6 i 3535 |
打　　舟　船，　　　　　　　　　　李　甲

6. 56 | i i 2 6. 5 | 53 (1236 | 5) 2i 26 | 276 5635 |
就　　沉沉地入　　睡　　　　　梦　话　连

6. i 43 | 35 3212 | 33 3 (23) | 6. 5 53 | 56 4 |
连，　　　　　　　　　（哎）　　　　但　听

3. (5 3212 | 3) i 35 | i i6 53 | 5 6i | 3. 2 16 |
得　　　　　　口口　　声声　　银　人　　对

5. 2 323 | 3 (76 5672 | 6. 5 66) | 161 11 | 06 5i |
换，　　　　　　　　　　　　杜十娘　　热泪滚

3. 5 66i | 3 32 | 032 1 | 2. 3 56i | i. 6 563 |
滚　（不　哟　　　　　　哎　　　　哟）

0 15 53 | 1. 6 i65 | 3. 5 726 | 6 （下略）
洒　落　　在　胸　　前。

〔剪靛花〕，原为流行于北京的明清俗曲。较早的唱词正格为七、七、五言的三句，后多以七言四句为正格，并有十言等各种变体，唱词尾字声调为仄、平、平、平。在第三、四句之间有一"哎哟"的小衬腔。在唱段中以单曲反复形式出现，宜于表现抒情的内容。〔剪靛花〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），第一句腔尾和第二句腔尾落"5"音，第三句腔尾落"6"音，第四句腔尾落"1"音。单弦牌子曲里的大部分曲牌，三弦均用"1—5—1"定弦来弹奏，而转入〔剪靛花〕时则改用"4—1—4"弦来弹奏，〔剪靛花〕唱完之后还需再转定回原弦（单弦牌子曲男演员演唱定调一般在1＝E或1＝G之间，如果是1＝E时，〔剪靛花〕则为1＝B；女演员演唱定调多为1＝A，其时〔剪靛花〕则为1＝E）。例如：

选自《打渔杀家》
（谭凤元演唱　李庆森记谱）

【南城调】

（前略）6 | i 6 | i | i | 5 i | 6 5 | 3 2 | 1 | 3 5 |

少不得将女儿要嘱咐

3 2 | 1 | 6 | (0 6 | 1 2 | 3) | 3 | 0 | (6 | 【剪靛花】 $\frac{2}{4}$ 5 5 0 6 |

那一番。

5 6 2 13 | 5 5 0 6 | 5 6 3563 | 5 5 0 6 | 5 6 2213 |

（前3＝后6定弦1－5－1转4－1－4）

5 5 0 6 | 5 6 2 13 | 5 5 0 6) | 6 . 5 6 5 | 5 32 i |

萧恩说

i 2 i 6 | 5 (5 6543 | 5) 5 5 3 | 2 i 2i65 | i 3 2123 |

此番前去吉凶也难断，

5 (5 5) 6 | 6 5 (6543) | 6i35 3 | 27 6 27 6 | 5 6 6 3 . 2 |

你将那庆顶珠要带在了身

2 76 5 (536) | 6i35 3 | i6 i 3 3 3 | 2 . 3 53 5 | 6 i 3 . 2 |

边倘若见事不妙你就赶奔淮南，

12 6 1 12 | 323 0 35 | 6 i 76 5 | 6 (6545 | 6 6 6) |
（哎 哟）

6i 3 35. | 5 i 3. 3 | 2. 3 33 5 | 6 i 3 2 | 12 6 1 (235 |
为 父 我 纵 不 测 也 免 去了 牵 攀。

3212 61 5 | 1) （下略）

〔叠断桥〕，原为北曲曲牌。唱词正格为五、五、七、十言的四句体，唱词尾字声调为平、平、平、仄。第一、二、四句后均有“哎哟”的衬腔。长期流传下来的曲目里，〔叠断桥〕唱词多有加字的，但是正格的特征仍较明显。在唱段中以单曲反复形式出现，因其曲调缠绵，多用以表现悲伤和哀怨的内容。但在应用时也常用来作一般的叙述，用途比较广泛。〔叠断桥〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔第一句腔尾落“2”音，衬腔腔尾落“4”音，第二句腔尾与其衬腔腔尾均落“1”音，第三句腔尾落“1”音，第四句腔尾和衬腔腔尾均落“5”音，但也有演员不唱第四句后的衬腔，而由三弦当过门来弹奏的。例如：

选自《挑帘裁衣》
（曹宝禄演唱 宋 青记谱）

【叠断桥】

2/4 (0 6 | 5 5 0 6 | 5 6 21 3 | 5 5 0 6 | 5 6 5123 |

5) 3 1665 | 6. 5 5 3 | 3 32 1 | 2 - | 0 56 i 2i |
潘 氏 往 楼 下 张， （哎

i65 4 | 0 6 656 | 3 6. 5 | 5i32 1 | 2 12 3532 |
哟） 见 是 个 少 年 郎， （哎

1. (2 7656 | 1 1 1 1) | i i 6 5 | 4. 2 4 | 0 i 6 5 |
哟） 他 穿 戴 得 挺

4 6 5 3 | 2 1 2 35 | 2 12 7656 | 1 (1 1 1) | 0 5 3 23 |
好 帽 子 就 歪 在 一 旁， 多 一

5 2 0 4 | 4 1 2 | 4 4 2 | i 6 5 3 | 2 3 2 1 |

半儿 我 掉 竹 竿儿（呀）我 打 至 他 的

6· 7 | 6·5 6 1 | 1 3 5 |（下略）

脑 袋 上。

〔罗江怨〕，原为流行于北京的明清俗曲。唱词的正格为四、四、四、四、七言的五句式，唱词尾字声调为仄、平、仄、平、去。使用时常见每句都加“三字头”的用法，其第五句的第五字在演唱时需重复一次。在唱段中以单曲反复形式出现，用途范围较广，可表现幽怨的内容，也可表现喜悦的内容。〔罗江怨〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍，因在记谱时常出现单拍，为此也有记作$\frac{1}{4}$拍的），唱腔的第一、三句腔尾落“5”音，第二、四句腔尾落“2”音，第五句腔尾落“1”音。例如：

选自《红娘子》

（荣剑尘演唱 文 彦记谱）

【罗江怨】

$\frac{2}{4}$（6 | 5 5 0 6 | 5 6 2 23 | 5 5 0 6 | 5 6 2 63 |

5 5 0 6）| 6 i i | 6 6 3 5 | 6 0 i·2 | 6· 6 |

大家 听 笑面 虎 说 “不 借 不

$\frac{1}{4}$ 5 6 | $\frac{2}{4}$ 6·3 5 |（0 5 3 2 | 3 1 2 13 | 5 5 0 6）| 6 i i 6 |

借”， 众饥 民是

5·3 i | i i 3 5 | 6·i 5 3 | 2（6 2 23 | 5 5 0 6 | 5 6 2 53 |

又 急 又 穷，

5 5 0 6）| 6 6i 3 | 6 5 6 5 | 6·5 i 6 | 6 6 5 2 | 5·（2 |

“他不 借 咱大家 进 门 去 抢。”

0 5 3 2 | 3 1 2 13）| 5 5 5 | i 6 6 5 | 5 i 3 5 | 6·i 5 3 |

张君 恩 怒 把 话 明；

2 (6 2) | 2 3 3 2 | 5· 3 | 5·3 2 1 | 6 1 6 | 0 1 2 |
你们是 安 心 捣 乱 (哎)是

3 2 | 0 5 5 | i 6 5 | 5 i 6i6 | 5·4 2 | 1 - | (1·1 1 1 |
全 (哎)是 全 都 不 要 命。

1 1 6 61 | 2 5 1 2 | 1216 5 3 | 5 1 6656 | 35 2 5 5 | (下略)

〔纱窗外〕，原为流行于河北和北京地区的小曲。唱词正格为五、五、五、五、七言的五句式，唱词尾字声调为仄、平、仄、平、仄。但多嵌有衬字。在唱段中多以单曲反复形式出现，曲调活泼、诙谐。〔纱窗外〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱腔的特点是前四句唱词唱腔为两句，由第五句唱词构成的第三句唱腔尚有一衬腔，是为五句唱词三句唱腔。而唱腔腔尾的落音也有两种，一种是三句唱腔腔尾分别为"2、2、5"音的，一种是三句分别为"3、3、5"音的，例如：

《王大娘探病》
（王万芳演唱）

【纱窗外】

2/4 i i6 i i | i 3 5 | 5 i 65 3 | 3 2 1 2 | i 6i 3 5 |
纱呀 纱窗 外，(呀) 厚 底儿响 叮 当， 问了 一声

i·6 5 | 356 i 65 3 | 2321 2 | 2 23 5 | i6 i i66 5 |
谁 (呀) 隔壁的 王 大 娘， 大娘 (哎) 进 门 坐 在了

5 32 1 1 | 3132 1 3 2 1 | 2 26 1 16 | 5 - | (下略)
高 凳儿 上，(哎) 我的那个 王 大 娘。(啊 哎)

选自《当皮箱》
（宋长玲演唱 文 彦记谱）

【纱窗外】

2/4 (6 | 5 5 0 6 | 5 5 6536 | 5 6 5 5 | 5 5 53) |

i6i i6i | i·3 5 | i6i 352 | 3 (6 213) | 56i i i |

赛 花 开 言 道， 叫 了 声“老 西儿 哥， 你 上 哪里

i·6 5 | 5i6 52 | 3 (6 213 | 5) 2 2·3 | 5 5 033 |

去？ 为 何 的 愣 柯 柯？ 哪 里 喝茶 哪里

5 32 1 | 33 2321 | 612 16 | 5 - | （下略）

去 会 客 哪？我 说 那 个 掌 柜 掌 柜 的。”

〔小磨房〕，流行于北京的民间小曲。唱词正格为五、五、七、五、七、七言的六句式，唱词尾字声调为平、平、去、去、去、去。但是常见第一、二句词尚能保持正格，三至六句唱词则多已不依旧例，有较多变化。在唱段中以单曲反复形式出现，但一般也不过用两番。〔小磨房〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），演唱速度比较快。六句唱词因第一、二句唱词为一句唱腔，因此唱腔为五句。唱腔第一句腔尾落“6”音，第二句腔尾落“3”音，第三句腔尾落“2”音，第四、五句腔尾均落“6”音。例如：

选自《金山寺》

（常澍田演唱 宋 青记谱）

【小磨房】

2/4 (06 55) | 22 35 | 6 0 | ii 35 | 6 0 |

青儿 怒冲 冠， 有语 把话 言，

6ii6 6i5 | 6ii6 6i5 | 6ii 35 | 65 523 | 06i 35 |

和 尚 别 跑 和 尚 别 跑 回 过 手来 抽宝剑， 把 你的

35 6i | 65 35 | 51 2 | 05 32 | 12 5 |

脑 袋就 劈 两 半， 拿 在那 豆腐 楼

13 27 | 6 35 353 | 353 353 | 1235 327 | 6 - | （下略）

去盛 绿豆 饭，拿 你 的 葫 芦 瓢 儿 烙 饼 摊 鸡 蛋。

〔寄生草〕，原为北曲曲牌。唱词正格为七、七、十、十、七、十、十言的七句式，分为

前四后三两部分，唱词尾字声调为去、平、去、去，平、去、去。在唱段中一般只用一遍，少数有唱两番的。其用途较广，可表现各种情节。〔寄生草〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），前四句唱腔腔尾落音依次为“5̣ 、1 、5̣ 、5̣ ”，后三句唱腔腔尾落音依次为“1 、5̣ 、1 ”。例如：

选自《赵五娘》
（程树棠演唱　文　荫记谱）

【寄生草】

$\frac{2}{4}$ (0 6 | 5 5 0 6 | 5 6 2 23 | 5 5) | 5 6 | i̇ 3 2 | 5 2 3 |
只 听 婆 婆把 无 名

7̣· 6̣ | 5̣ - | 6 5 | i̇ i̇ | 6 4 5 | 0 6 5 | 4 3 2 |
动， 口 口 声 声 埋 怨 公 公：

1· 3 | 1 3 | 2 - | X X | X X X | 5 2 3 | 0 2 1 |
“你 叫 咱 儿 进 京 赶 考是 如 做那 痴

7̣· 6̣ | 5̣ - | 3 2 | 5 3 2 | 1 - | X X X | X X X | 6 7̣ |
梦， 就 便 他 中了 状 元 你我 也 就

2 2 2 | 7̣· 6̣ | 5̣· (3 | 5 6 5 3 | 2 3 5 i̇ | 6 5 3 2 |
没 有 了 命。”

1 1 0 2 | 7̣ 2 7̣6̣5̣6̣ | 1 1 | 1 0) | X X | X 0 | i̇ 6 5 |
蔡 公 说： “妈 妈 你

3 5 6 | 0 6 3 5 | 6 5 | 4 3 2 | 1 - | 5 3 5 | 2 - |
讲 话 太 不 中 听， 咱 孩 儿

3 5 i̇ 5 | 6 6 5 | 5 2 3 | 0 2 1 | 7̣· 6̣ | 5̣ - |
岂 能 十 载 寒 窗 的 功 白 用，

渐慢

2 5 | 3 3 2 | 1 - | X X X | X· X | X X |

倘 若 是 一 朝 得 中 就 改 换

5 3 5 | 2 - | 1 - | （下略）

门 庭。”

单弦牌子曲演唱时只用三弦伴奏，不同的曲牌有不同的伴奏手法。〔南锣北鼓〕、〔太平年〕、〔云苏调〕等曲牌，三弦只弹奏过门不随腔；〔剪靛花〕、〔湖广调〕等曲牌因旋律性强而均随腔伴奏，且伴奏旋律基本上与唱腔旋律一致；〔流水板〕以及〔柳子腔〕、〔金钱莲花落〕等曲牌则是托腔伴奏，即伴奏旋律有时与唱腔旋律一致，也有时并不一样，或只奏以简单节奏型，或另用一套弦子点儿对唱腔加以衬托。

单弦牌子曲的曲牌，有些是有各自固定的起唱过门的，另有许多曲牌用的则是一种通用的过门，如：

2/4 (6 | 5 5 0 6 | 5 6 2 2 3 | 5 5 0 6 | 5 6 2 6 3 | 5 5)

用这种过门的有〔金钱莲花落〕、〔南锣北鼓〕、〔云苏调〕、〔太平年〕、〔剪靛花〕、〔叠断桥〕、〔纱窗外〕、〔寄生草〕等等。虽然在入唱前这个过门在各个不同曲目唱段中略有变化，但总的风格是一致的，这是单弦伴奏音乐中的一大特点。

在单弦牌子曲的伴奏中，三弦的指法是很丰富的。右手的常用指法为：弹——食指向外弹出；挑——拇指向内挑进；搓——拇指、食指在一根弦上急速交替弹挑；扫——食指、无名指、中指、小指由里向外对三根弦急速扫出；扣——食指弹老弦，拇指挑子弦先后发音；小扫——食指向外同时弹奏两弦。左手的常用指法为：粘——左手食指拨弦；搬——无名指或无名指与食指拨奏某弦；揉——以某一个音为中心，手指颤动；捂——无名指、小指同时按三根弦。

单弦牌子曲的另一伴奏乐器即演唱者自击的八角鼓，其演奏技法也十分丰富，曾有捝鼓十法和击鼓五法之说。其中捝鼓十法为：切、坐、拉、佃、碰、撮、簸、推、跪、丁；击鼓五法为：坐、弹、挫、垫、轮。今人常用的技法为击鼓八法：垫、弹、轮、拍、搓、摇、碰、簸。

垫：左手食指指甲盖击鼓背。

弹：右手食指指甲盖击鼓面。

轮：右手食指、中指、无名指、小指依次快速弹击鼓面。

搓：右手拇指与鼓面呈四十五度角，向内划半圆形，磨擦振动小钹发声。

拍：执鼓左手反复做握拳动作，振动小钹发声。

摇：用左手腕摇动鼓身，使小钹连续发声。

碰:左手食指击鼓背,右手食指击鼓面,二指均匀交替击打。

簸:是垫与弹的交替进行。

八角鼓的伴奏在〔数唱〕、〔百忍图〕等曲牌演唱时,只做简单的节拍,而在〔曲头〕的大过门、小过门等处,在技巧上则有最充分的发挥。例如:

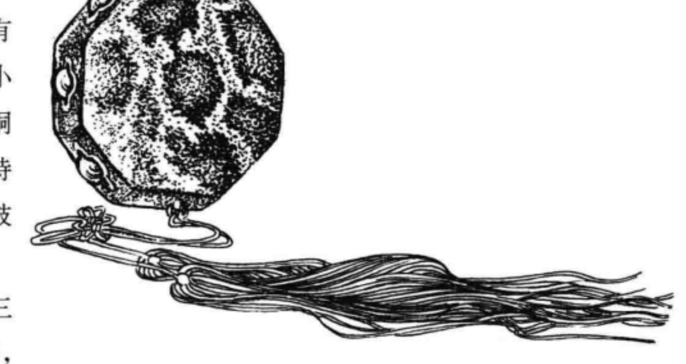
(白凤霖记谱)

岔曲过门	1· 2 1565	1 2 321	0 15 1 0	3 2 3 6
八角鼓击法	弹 轮 轮 垫	弹 拍 垫 弹	拍 弹垫 弹 垫	搓 拍 搓 弹

1323 6152	3613 2361	5· 2 1276	5565 1323	61 5 2217
拍垫 碰碰	碰碰 碰碰	碰碰 碰碰	碰碰 碰碰	碰 弹 弹轮

2132 1 15	2· 3 1565	1 2 321	0 15 1 ‖
轮 垫 弹 垫	弹 轮 轮 垫	弹 垫 弹 垫	拍 弹垫 弹 ‖

八角鼓,因用八木相拼,有八角而得名。木质为紫檀木或乌木、红木。每边长七厘米,直径十七点五厘米,高四点六厘米。其中七边木框上均开有一长孔,孔间用铜轴串两个小铜钹;余下一边木框,上装小铜棍一根,里面露出寸余,为手持部分;外面棍头系两根长穗。鼓面鞔蟒皮。



单弦牌子曲所用伴奏的三弦,形制与京韵大鼓三弦相同,惟定弦高于京韵大鼓。

岔曲音乐　关于岔曲音乐的源头,齐如山在民国二十四年((1935)十月为《升平署岔曲》所撰"序"中说:"吾国各地小唱之腔调至繁,而岔曲惟旧都有之。故老相传,始自清高宗之平定金川,盖凯歌也。……后人喜其善颂善祷,每于家有庆贺,借以娱乐佳宾。故又制'双寿'相连之曲。……迨后流传禁中,又多制颂圣之曲,逢迎人主之意,体制日趋于雅。风

花雪月之词，登山临水之作，蔚然并兴。"也就是说岔曲音乐经过了军歌、贺寿之曲、宫中之曲的变化过程，是逐渐从俗变雅的。从留传下来的曲词与音乐来看，无论从唱词结构还是曲体结构均可证明这一点。

岔曲用北京话演唱，在长期发展过程中，有岔曲（又称平岔）、平岔带数、数岔、枣核儿、腰截儿几种结构形式。

关于岔曲的结构，有"六八句"一说，但是具体解释有不同。"六八句的'六'指的是六个乐句，'八'系指八句唱词。"（引自《中国曲艺集成・北京卷》）此为一种解释。另一种解释说："至其结构，初皆六句或八句，故岔曲又名'六八句'"（齐如山，《升平署岔曲》"序"）。"岔曲的基本句式，最初是六句或八句体，故也有称岔曲为'六八句'的。《霓裳续谱》中的一首平岔，就是六句四十三字……"（林虞生，《升平署岔曲》"前言"）。认识的不同在于前者认为"六"指的是唱腔结构，后者认为"六"也好"八"也好均只对唱词而言。

从相沿数百年变化不甚大的六句体曲体结构来看，岔曲唱词初为六句是有道理的，其后的八句唱词结构事实上应为六句的变体，即第一句变为两句，第六句分作两句，而且唱词六句变为八句之后，唱腔的曲体结构并末随之改变，依然是六句体结构。六句唱词的岔曲如：

树叶儿发，呀呀哟！
姐儿打扮一枝花，
俏皮不过她；
站在门前卖风流，
手里又把鞋、鞋儿纳，
她可故意羞答答。

（《树叶儿发》引自《霓裳续谱》）

八句唱词的岔曲如：

我为你情多，
我为你消磨，
我为你捶床捣枕睡不着，
我为你手拿着针线懒怠做活；
我为你后花园中长祷告，
我为你戒酒除荤把斋、斋吃过，
我为你手拿着素珠儿，
念了几日佛。

（《我为你情多》引自《霓裳续谱》）

现在规范的岔曲唱词结构为：四，四，七，七；七，七，三，七。计八句，分两节。例如《春绕》：

春鸟春音，

春入春林，

春桃春杏柳垂阴，

春风春雨配春林；

春光明媚春日好，

春山叠翠春、春景俊，

写了那，

四句春诗赠春人。

在唱词格式上同时要求：一、二、三、四、六、八句尾字需入辙；二、四、八句尾字必落平声。行内人称此为定句、定字、定声调、定辙之“四定”，在实际唱段中，岔曲除每句的字数（也就是“定字”）并不固定，即常常有许多变化之外，其余则较为固定。

岔曲有其特殊的形成发展过程，如前述曾为军歌、为庆寿之曲、为宫中之曲，并多经文人推敲研磨。从众多曲词来看也有许多俗唱，但终究与其他曲牌不同，这主要表现在它的曲体结构上。其特点有二：一是它将八句唱词中分别为四、四、七、七言的前四句归为分别是八、七、七言的三句，将分别为七、七、三、七言的后四句归为分别是七、七、十言的三句，以容纳在其六句唱腔中；二是它的唱腔以“破句”为特色。即第二、四、五句唱腔均将七字句唱词以四、三分逗演唱，并在分逗处加过门。一句唱腔分开唱后在结束时则无过门，而与下句唱腔紧紧相连，这与许多曲牌句与句之间加过门是完全不同的。例如：

赞　　雪

1＝G $\frac{2}{4}$

荣剑尘演唱
宋　青记谱

♩＝84

(1032 1565 | 1 3 321 | 0 15 1 | 0 3 #23 | 653 236 |

1·231 5231 | 5323 6152 | 1561 5323 | 6156 3217 | 2132 10 |

2032 1565 | 1 3 321 | 0 15 1) | 35 6 56 | 3 03 |
（一句腔）
朔风吹柳　絮，　万

6 653 | 2 65 | 32 5 | 5 2 | 2 - |
里　雾　　迷　　离，

（二句腔）

望长空恰似玉龙

稍慢 （三句腔）

斗太虚，白茫茫粉饰山河瑞景奇；

原速

（四句腔）

采樵人归来报道梅花

（五句腔）

放，勾惹起白头翁欲踏琼瑶

0 1 5 1) | i 6 i | i 65 3 | 3 5 i | 5 32 321 |
寻 佳 句，唤 童 儿，收 拾 那

(六句腔)

慢

0 35 1·2 | 3 23 5643 | 2 - | 21 2·346 | 3 3·(32 |
斗 笠 狐 裘 备 上 我 的 驴。

原速

1233 236 | 1 0) ‖

岔曲六句唱腔每句的落音分别为“2 、6 或5 、3 、3 或6 或5 、3 、3 ”，但是无论开唱过门、还是句中、句间过门均结束在“1 ”音上。岔曲过门的应用包括有开唱大过门，节与节之间的大过门，句与句间的随腔过门，以及“破句”中的小过门和结束时的短过门。实际上是三种：大过门、小过门、结束过门。

在岔曲音乐中，其第五句唱腔曲词常见有重字处，如“手里又把鞋、鞋儿纳。”，“我为你戒酒除荤把斋、斋吃过”，此情形称为“卧牛儿”。例如：

选自《晚霞》
（荣剑尘演唱 宋 青记谱）

(前三句略) i 65 4 4 | 56 60 | 3 2 2 7 | 3/4 2·3 6 5 |
霞 光 落 暮 云 收，银 河

2/4 2·3 5 | 6 i | 5 - | (1·32 1565 | 13 321 |
耿 耿

0 1 5 1) | 65 45 | 55 66 | 04 3 | 6·i 3·2 |
射 斗 牛，江 天 一 带

(卧牛儿)

12 05 | 3232 1 | 1 - | (1112 1565 | 13 321 |
明

0 1 5 1) | 66 i | i 65 3 | (第六句略)
明 如 白 昼，

有的曲目第五句有重字，如上例，前一“明”字唱腔落在“1”音上，一般称其为“软卧牛”；有的曲目第五句无重字，此一字的落音为“2”，一般称其为“硬卧牛”。例如：

选自《赞风》
（白凤鸣演唱　宋　青记谱）

（前略）5 6 i | 6 5 3 | 2 6 · 5 | 3 2 1 2 | 2 · 3 2 |
送扁舟 帆挂 高 悬

（5223 1565 | 1 2 3 2 1 | 0 22 1）| 2 i 0 i | 5 6 3 |（下略）
急 似 箭，

六句体岔曲，又称小岔曲。其音乐结构是岔曲中最短小，也是最基本的结构形式。它还有两种比较大的结构，一种是岔曲带数，或称平岔带数；一种是数岔。前者多是在第五或第六句前加数句唱词，句数可多可少。少的如：

选自《赞风》
（白凤鸣演唱　宋　青记谱）

（五句腔）
（前四句腔）5 6 i | 6 5 3 | 2 6 · 5 | 3 2 1 2 |
送扁舟 帆挂 高 悬

2 · 3 2 |（5223 1565 | 1 2 3 2 1 | 0 22 1）| 2 i 0 i |
急 似

（数句）
5 6 3 | 3 5 i 3 | 3 2 4 | i i 4 3 | 2 3 5 5 i · |
箭，牧童牛背 放纸 鸢，松涛恰似 水流 泉，

（六句腔）
2 3 5 i | 5 5 3 2 3 5 | 5 3 2 5 5 6 1 | 0 6 5 | i 6 5 4 |
柳絮颠狂 如飞 雪， 最可 爱， 麦浪 轻 翻

3 2 1 2 3 4 6 | 3 · 5 | 3 ·（3 2 | 1 2 3 3 2 1 6 | 1 0）‖
万 顷 田。

多的如：

选自《赞剑》
（曹宝禄演唱　宋　青记谱）

（四句腔）
（前三句略）6 6 6 | 6 2 0 4 | 4 5 6 · 5 | 4 5 2 0 6 |
归来时月挂松梢

6 5 5 | 5 - | （5 02 1565 | 1 2 221 | 0 15 1） |

（数句）
サ 3 5 0 3 2 · 65 5 5 | 2/4 1 1 2 6 | 5 2 6 | 5 1 0 2 |
气朗天晴，见松涛如雷震白虎斗苍龙，

6561 0 6 | 2 76 5 6 | 6 56 7 65 | 7 6 5 | 1 1 65 |
（这不）就勾惹起，物外之怀添豪兴，抽剑

3 5 0 1 | 1 1 6 | 65 3 5 | 5 6 6165 | 3 665 |
在手中，舞几路招法精，立于明月下，煞步

356 1 61 | 65 0 1 | 3 5 767 | 7657 76 2 | 2 3 7 6 561 |
把身停，（这不）故意的，将剑撅弯，撤手崩直，当啷啷地响，

（五句腔、卧牛儿）
3 · 2 1 · 2 | 3 · 2 3 | 5 35 6165 | 3 · 2 323 | 0 5 32 |
地动山摇狐鬼震惊，乾坤

（卧牛儿）
7 2 7656 | 7 2 1 4 | 3 - | 1 - | （1112 1565 |
欲动心

（六句腔）
1 2 221 | 0 15 1） | 2 1 1 | 1 65 3 | 1 36 3 25 |
心神定，冷哂半响

渐慢

3 32 235 | 0 2 5 | 512 352 | 323 52 | 3 · 5 |

一声 喊， 老 天 何 苦 困 英 雄。

3 · (2 | 1233 216 | 1 0) ‖

数岔则所加数句更多，一般在第三句前与第五句、第六句前皆加数句，也有从第一句就加数的。与小岔曲相比，这种数岔又称大岔曲。北京票友王辅仁演唱的《风弄芭蕉舞》即是典型一例(曲谱见《中国曲艺音乐集成·北京卷》，其唱词为：

“风弄芭蕉舞。夜深也，人寂静，独卧空庭，一声声梧桐的夜雨。冷冷清清，点点滴滴，才勾起我这满腹愁思，感慨愁怀，好叫人难解难除。

想人间父母生儿年幼读书，

受尽十载寒窗苦，谁不愿，金榜题名把琼林赴。紫殿朝王，封官赠爵，簪缨画戟，排门户，报皇恩，致君泽民，为国兴邦，耿耿丹心把社稷扶。留芳青史传千古。必须要，天产奇才文学成，诗书礼义与春秋，背读五楼书，孔孟经论需彻悟；武学就斗引埋伏，运筹帷，虎略龙韬，斩将夺旗也无惧处。这才称得起，股肱良臣，将相之才，也是那臣子的英名帝王福。

谁似我这陋巷寒居一介庸夫，

文不能燮理阴阳把君王辅，武不能镇守边关把盗寇除，才无有李白斗酒诗百篇，子建成章方七步。智无有汉室谋臣良与平，孔明百计扶先主，自知不是栋梁材，何必劳劳与碌碌。也不贪腰金衣紫去封侯，平生最淡功名禄。也不吃烹龙宰凤山海珍，黄荞淡饭堪充腹。也不穿夺天工锦绣裳，搪寒避暑何妨布。也不想长生不老寿延龄，人生百岁终须故。也不问楚馆秦楼买笑歌，自古红颜把人误，也不住画阁雕梁大厦橱，盖几间茅屋在那深山处。一攒一攒如急竹，一棵一棵知心树。山花朵朵向阳开，山鸟声声迎客诉。清溪围绕四周遭，天然会把山居护。晚来柴扉不必关，抽桥断却了行人路。老妻稚子话灯前，那管人间奔忙苦。请将此景比尘俗，似这等快乐逍遥无拘无束。

饭罢出门把山景游，群芳踏遍崎岖路。倦坐溪旁绿柳荫，听渔樵、谈今古，归来时涧水烹茶把童子呼。明窗净几无尘土，闲临小楷换鹅书，砚池墨龙生烟雾。壁间悬挂卧游图，纸帐褥床开牖户。霎时庄周蝴蝶梦，一枕黄粱把米熟，醒来时，把酒沽，鱼儿煮。山歌儿唱到了月方出，唱得是春来万卉光辉吐，百草萌芽绿。牧童遥指杏花村，酒家就在那花深处。到夏来绿树浓阴无炎暑，采莲慢把渔舟渡。斗笠青蓑一钓竿，风平浪静鸭儿凫。初秋来，飘玉露，东篱菊绽黄花圃。引得白衣带酒来，醉陶然，卧看红叶山头树。到冬来，寒梅赋，山川雪漫樵人路。灞桥驴背赴琼瑶，藏头露尾的苍松树。老梅临水放鲜红，折几枝，案头玩赏那瓶中贮。四时八节好风光，人生切莫空虚度。任君在热闹场中花似锦，愿只愿，自在清闲便为福。

这是一首近九百字的大岔曲，其中主要由数句构成，三字、四字、五字、七字各种句式都有了。数句一般上句落“5”音，下句落“i”音。

“枣核儿”，是六句体小岔曲的又一变体，其结构，是将〔岔曲〕一分为二，前三句唱腔称〔曲头〕，后三句唱腔称〔曲尾〕，中间夹唱一支旋律性较强的曲牌。“枣核儿”的常用曲牌有〔黄鹂调〕、〔玉娥郎〕、〔休洗红〕、〔乌江令〕、〔俏东风〕、〔孝顺歌〕、〔硬书〕等。这些曲牌结构均较庞大。相比之下，三句腔结构的〔曲头〕、〔曲尾〕均较短小。头尾小，中间大，“枣核儿”因之得名。例如：

扫 松 下 书

1 = ♯C 2/4

谭凤元演唱
宋　青记谱

（2032 1565 | 1 2 321 | 0 15 1 | 0 3 ♯2 3 | 6 5 ♮2 156 |

12 3 5321 | 3 32 12 3 | 5323 6131 | 5321 3 53 | 2161 5321 |

61 5 3 03 | 2132 1 05 | 2032 1565 | 1 2 221 | 0 15 1）|

【曲头】

2 - | 2 i 6 | 5 i | 2 2 i 6 | 5 i 0 i 6 |
年 迈 不 衰，苍 颜 白 发 老 精 神

i 5 6 | 6 3 5 06 | 56 i i | 3 · 2 1 · 2 | 3 · 4 |
张 广 才 义 胆 忠 怀，

3 - |（3 02 15 6 | 1 2 22 1 | 0 15 1）| 5 i i 6 |
只 皆 因

5 i i | 3 i i 6 | 3 2 2 | i 65 52 3 | 5 6 · i |
蔡 伯 喈 求 名 去，抛 撇 二 老

5 - |（5 02 15 6 | 1 2 22 1 | 0 15 1）| 3 i 3 |
信 杳 音

2̇ i̇ 6 6 5 | i̇ 6 5 0 6 | 3̇ 3̇ 6 | i̇ 6 5 | 5 6 i̇ 6 |

乖，幸有那贤妻子行孝道奉翁姑，

稍慢

0 5 5 6 | i̇ i̇ 6 5 | 5323 5 6 | i̇ 2̇3̇ 6 i̇ 5 | 5 6 5· |

咽土吃糠把苦捱。

3 - | (0 3 #2 3 | 6 5 ♮2 1 5 6 | 1 2 3 5321 | 3 32 1 2 3 |

5323 6131 | 5321 3 53 | 2161 | 5321 | 61 5 | 3 03 | 2 3 1 |

3 01 2 3 | 1 2321 | 6123 1 53 | 2321 6123 | 1 2032 |

【硬书】

1 5 1 6 | 1) 3 | 2 3 2 | 6 3 5 3 | 2 · 1 6 1 |

俺老汉既为乡

2 5 · 2 | 3 - | 3 5 3 | 2 0 | (2321 6 1 5 |

6 6) i̇ · 2̇ | 3̇ 2̇3̇2̇i̇ | 6 5 6 | 6 - | i̇ 6 5 · 3 |

党

5 - | (5 5 3 2 | 1/4 1 | 2/4 2321 6123 | 1 2032 | 1 5 1 6 |

1) 5̇ | 5̇ 5̇ 2̇ | 5̇ 3̇ · 3̇ | 3̇ - | 5 6 i̇ 2̇ 3̇ 5̇ |

须当看

2̇ · i̇ 6 | 5 · 5 4 2 | 5 (#4 5 2 | 5 · 5) i̇ | i̇ i̇ 6 |

顾，时常的

5 3 2 | (1231 2) | 35 23 | 21 15 | 61 2312 |
供　　　　　米　　又

3 - | 3 - | i7 6 | 6 - | 60 6.5 |
供

36 53 | 21 235 | 3 (3 32 | 15 61 | 5 55 |
柴。

32 1 | 2321 6123 | 1 2032 | 15 16 | 1/4 11) |

2/4 25 53 | 2 3 | 2.1 61 | 2 5.2 | 3 - |
只皆因　蔡家哥

3 - | 2 - | (2321 615 | 6) i.2 | 3 2.i |
嫂

65 6 | 6 - | i6 5.3 | 5 - | (55 32 |

1 2321 | 6123 1 | 2032 15 | 16 1) | 5 52 |
双辞

3 - | 3 - | 36i 235 | 32i 6 | 5.5 42 |
世，

5 (#452 | 5) 6.5 | i 2i | 0i 65 | 5 13 |
赵五娘只　身　无依

2.(1 22) | 4 56 | 0i 56 | 53 2 | (2321 615 |
怎　安　排。

6 6) 5 3 | 0 5 2 | 5 5 3 | 2· (1 2 2) | 5 5 i 3 |

欲 葬 双亲 无 钱

2·6 1 3 | 1/4 2·1 | 2/4 (2321 61 5 | 6 6) 5 6 | 6 6 3 | 0 5 i 65 |

钞， 可怜 她 卖 了

3·2 1 | 363 2 | 4 5 i 6 | 0 i 5 6 | 5 3 2 |

头 发 买 棺 材。

(2321 61 5 | 6 6) 2 53 | 5 3 3 | 3 6 5 | 5 1 3 |

只落 得 一 堆 黄 土

2 0 2 | 5 3 5 3 | 2·6 1 3 | 1/4 2·1 | 2/4 (2321 61 5 | 6 6) 5 i |

在 枫 林 外， 你孩

i i 3 | 0 5 i 65 | 3·2 1 | 2· (1 2 2) | 2 5 3 |

儿 灭 礼 忘 亲 去

2·1 6 1 | 3·5 2 | (2321 61 5 | 6 6) 5 5 | 1 3 5 3 |

不 来。 俺怎 肯 坐

0 5 3 | 5 3 5 | 2· (1 2 2) | 5 3 | 2·6 1 3 |

视 孤 坟 绝 祭

1/4 2·1 | 2/4 (2321 61 5 | 6 6) 26 2 | 2 6 i 6 | 0 i 6 | 6 5 3 |

祀， 尽一 尽 故 旧 之 交

2 0 6 | 6 i 6 65 | 0 5 2 | 3·5 2 | (2321 61 5 |

来 扫 荒 台。

6 6) 656 | 1/4 635 | 2/4 3. 2 1 1 | 2 2 | (2321 615 | 6 6) 3 |

又则见那淡淡的秋光 飘

3 5 2 | 3 - | 3 - | 36 1 2 3 5 | 2. 1 6 |

飘败

5 5 4 2 | 5 (4 5 2 | 5 5) 5 16 | 1 1 3 | 0 5 6 16 |

叶，好叫人泪洒

5 3 2 | (1231 2 2) | 5. 3 2 3 | 2 1 1 5 | 6 1 2312 |

长空怒

3 - | 3 - | 5 16 6 | 6 6 | 6. 5 3 6 |

满

5 3 2 1 | 2351 6 5 | (0 32 1 5 | 61 5 | 2032 1565 |

怀。

【曲尾】

1 2 321 | 0 15 1) | 1616 1 6 | 1 1 5 | 1 1 1. 6 |

见一人担雨伞背行囊

6 1 6 | 56 1 0 1 | 1 65 5 2 | 5 3 0 5 | 2 - |

自言是李旺问路，

1 - | (1112 1565 | 1 2 321 | 0 15 1) 1 | 3 1 2 |

奉蔡状元

2 1 65 | 3 61 5 | 1 1 3 | 1616 5 | 1 1 6 |

差派，前往陈留郡府迎接那

5 6 1̇ | 5 5．6 | 3 2 1 3 | 2 (1 5 6 5 | 1 2 2 2 1 |

有 福 的 爷 娘

稍慢

0 1 5 1) | 1̇ 5 1̇ 1̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 6 5 | 6 6 5 5 | 2̇ 1̇ 6 1̇ 2̇ 2̇ |

指 引 何 在，张 公 说，蔡 老 夫 妻

2̇ 6 5 | 5 1̇ 1̇ 6 | 1/4 3̇ 6 6 1̇ | 2/4 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6 | 5 6 5 | 6 3̇ 2̇ 0 3̇ 2̇ |

皆 不 在，你 回 去， 替 我 多 多 拜 上 蔡 伯 喈，你 就 说 在

渐慢

3̇ 2̇ 0 3̇ 2̇ | 1̇ 5 6 6 3 5 | 0 1̇ 5 | 6 6 6 | 3̇ 2̇ 1̇ 6 |

鄢 乡 庄 内 遇 见 个， 讲 孝 谈 忠 的 张

5．6 1̇ 2̇ 6 1̇ 5 | 6 5 5 | 5 (3．2 | 1 2 3 2 1 6 | 1 0 ‖

广 才。

“腰截儿”的曲体结构则较“枣核儿”更加庞大，所名“腰截儿”，其意为将岔曲拦腰截断。唱腔的结构特点是前为〔曲头〕，后为〔曲尾〕，中间由一组相对固定的曲牌联缀而成。如群曲《万寿香》采用的曲牌有：〔曲头〕、〔南锣〕、〔罗江怨〕、〔倒推船〕、〔数唱〕、〔石榴花〕、〔曲尾〕；《大春景》采用的曲牌有：〔曲头〕、〔南锣〕、〔罗江怨〕、〔倒推船〕、〔曲尾〕；《胡吃》采用的曲牌有：〔曲头〕、〔南锣〕、〔罗江怨〕、〔倒推船〕、〔叠断桥〕、〔太平年〕、〔曲尾〕；《渔家乐》采用的曲牌有：〔曲头〕、〔南锣〕、〔罗江怨〕、〔倒推船〕、〔柳叶锦〕、〔曲尾〕；《大秋景》采用的曲牌有：〔曲头〕、〔罗江怨〕、〔吹腔〕、〔孝顺歌〕、〔曲尾〕。其中，比较标准的曲牌联缀是《万寿香》。

与单弦牌子曲的曲牌音乐联缀相比，岔曲由“腰截儿”所用曲牌以及曲牌联缀的先后顺序是相对固定的；每支曲牌一般只唱一番；表演形式一般为四至八人的群唱；伴奏乐器除三弦、八角鼓之外，还增加有打击乐器，如小镲、锣鼓、节子板、碰钟等。

岔曲的伴奏乐器主要为三弦和八角鼓。其三弦与八角鼓的演奏方法与单弦牌子曲相同。

京韵大鼓音乐　京韵大鼓音乐是流入京津地区的河北（沧州、河间一带）木板大鼓（又称怯大鼓），在京津地区流传过程中渐渐改河北方言为北京话，并受京剧音乐及京津地区流行的其他曲艺音乐影响逐渐形成的。

京韵大鼓用北京话说唱。唱段长短不等，约在八十至一百余句之间，称作“小段儿”或

“段儿活”。每段唱词均一辙到底，中间不换辙，除段首等一句的尾字以平声起韵外，其余唱词尾字均为上仄下平。唱词的基本句式结构为七言或十言上下句式，七字句一般以二、二、三分逗，十字句则有三、四、三及三、二、二、三分逗两种。另外，有多种变化句式，以七字句前加三字头为多见。有的唱段里还有加垛句的句子，垛句长短不一，一般以四字句为多。一个唱段在演唱时要分若干“番儿”(或称“落儿”)，“番儿”与“番儿”之间以长短不等的过门相联。既是曲词的文字段落，又是演员表演时的说唱层次。

京韵大鼓的音乐结构为板腔体，唱段主要由三眼板($\frac{4}{4}$拍)的〔慢板〕和无眼板($\frac{1}{4}$拍)的〔紧板〕构成。〔慢板〕又有快慢之分。遇有带垛句的唱词，有时用一眼板($\frac{2}{4}$拍)的〔垛板〕来演唱；遇有表情达意的特殊需要，也将一些唱腔作〔散板〕处理。但〔垛板〕、〔散板〕都只在少数唱段中使用，习惯上尚未将它们列为京韵大鼓的固定板式。

京韵大鼓唱段的音乐布局一般为：〔慢板〕起(六或八句唱词为一段，即第一番儿)，接〔慢板〕(一般为两番儿)，再接快唱的〔慢板〕(一或两番)，转接〔紧板〕，再转接〔慢板〕((一般为两句)结束。其中头、尾的唱腔在整段音乐中占有重要地位，且音域宽、旋律起伏大、腔调优美，素有“虎头凤尾”之说。

〔慢板〕。京韵大鼓音乐的〔慢板〕唱腔功能各不相同，有用于叙述的“平腔”；用于段首第一、二句的“挑腔”和“落腔”；用于每一番结尾和全曲结束时最后两句的“甩腔”；以及特定情绪时专用的“长腔”等。

“平腔”。平腔的唱腔旋律为中眼起腔、板上落腔。七字句唱腔一句占四板，唱词的第一、二逗各占一板，第三逗前两个字占一板，最后一个字占一板。唱腔的正格落音上句尾字为去声时落“3 ”音，上声时落音为“2 5 ”；下句均落“1 ” 音。例如：

选自《关黄对刀》
(刘宝全演唱　刘书方记谱)

(前略)5 5 2 | 2 3 5 1̇ (6̇ 1̇ 3̇ | 2̇) 7. 6. | 3 (3) 4. 3 |
风 摆 胸 前 白 髯 动， 蚕 眉

3 1̇ 1̇3̇ 3̇ (2̇ 1̇ 2̇ | 3̇) 5 2 4 3 2 | 1 (5) (下略)
直立 瞪 双 睛。

(前略) 2. 5 | 5 53 5 5 3 (5 3 | 2 3) 2. 5. | 2 5 (5) 5 3 5 |
老 爷 看 罢 将 头 点， 暗 暗

5 2 5 4 6 (0 3̇ | 2̇) 5 2 4 3 2 | 1 （下略）
地夸奖 不 绝 声。

平腔快唱之〔慢板〕的主要旋律、起落音规律与〔慢板〕完全相同，区别为速度较〔慢板〕快，结构较〔慢板〕短小。特点是字位密集，句逗间无垫点儿和小过门，演唱起来一气呵成。例如：

选自《百里奚认妻》
（孙书筠演唱　包澄絜记谱）

（前略）7 5 6 | i̇ 5 7 6 | 3 0 6 6 | 6 6 1 2 5 3 |
一 轮 明 月 圆 如 镜， 风 摇 花 影 满 庭

1. (2 32 5 23 5 5232 | 1 1) （下略）
中。

〔慢板〕在一个唱段里一个般约占全部唱句的三分之二，其中平腔是主要的表现手段。为此，除上述正格平腔之外，尚有许多种变体，如多用来抒情的一种加“三字头”的平腔排比句：

选自《双玉听琴》唱段
（良小楼演唱　刘书方记谱）

（前略）i̇ 5 i̇ | 3 (2) 0 i̇ 3 | 3 i̇ 5 i̇ (3 7 | 6. 5 6 i̇) i̇ 5 i̇ |
莫 不 是 阁 内 钟 表 报 时

3 (2) 5 2 3 | 7 (6) 3 23 1 | 3 5 2 1 1 6 | 1 6 i̇ 5 6 |
刻， 莫 不 是 槛 外 竹 敲 断 续 音。莫 不 是 那

6 i̇ 5 6 7 6 2̇ 7 | 6 i̇. 6 5 | 4 3 5 2 3 | 7 (6) 5 i̇ |
铁 马 悠 悠 鸣 于 栋， 莫 不 是 草 虫

6 3 5 2 3 | 1 （下略）
唧 唧 叫 花 阴。

〔慢板〕所唱的大量唱词，是用来叙述故事情节或是故事里人物对话的，在这种时候，唱腔的长短相当自由，平腔唱腔的旋律也因演唱用说唱结合的方法而显得时断时续，唱腔中的字位变化更多，相对来说则下句唱腔较上句更紧凑。例如：

选自《古城会》
（刘宝全演唱　刘书方记谱）

（前略）i 6 i | i X. X X X (6 5 6 i | 5) i 5 i. | 6 0 5 2 |
听说　我的二哥　降了曹　相，今日

4 3 2 7 6 5 6 | 1 X 0 X X X | X X X (5. i 5 3 | 2 i) 3. 6. |
回归为哪　般。来！吩咐声　左右　看披

6 0 3 5 5 | 5 3 5 2 1 6 | 1 (1) X X X | X X X (2 3 4 6 |
挂，待某家阵　前观一　观。张三爷　顶盔

3) i. 4 3 | 2 5 (3) 6 6 | 5 i 3 3 2 1 6 | 1 0 （下略）
忙贯　甲，　戎装已毕装束　全。

选自《大西厢》
（刘宝全演唱　刘书方记谱）

（前略）6 1 5 6 1 6 | 1 (3 3 2 i 3 2 | i) 3 6 3 5 5 | 3 i 5 i. i 3 |
我想张　生　想得我呀　一天也吃不下

0 3. 3 6 | 7 0 5 2 4 | 6 0 6 1 i 3 | 3. 5 2 1 7 6 5 6 |
半碗儿　饭，盼张郎　两天　喝不下一　碗

1 0 i 3 | 6 3 2 7 6 | 6 5 3 2 3 7 7 | 6 3 (3. 5 6 3 |
汤。汤不　汤来（呀哈）哪　是奴家我的　饭，

5) 5 5 3 3 | 2 3 5 6 2 1 1 6 | 1. (2 3 3 2 i i 6 | i i) i 3 |
您瞧饿得我　前（唻）心　贴在

0 5 i 3 0 | 5 3 2 1 （下略）
了后　腔。

平腔上句唱腔落音除正格的“3”、“25”，下句唱腔落音除正格的“1”之外，也有许多的变格处理。上句有“6、7、5、1、3、2”等音，下句有“3、5、5、6、4”等音。这许多的变化使得单一上下句体制的板腔体京韵大鼓音乐，在平铺直叙地叙述过程中，显得丰满而多变化。平腔上下句落音的变化，使唱腔旋律有可能产生更多的起伏；其中以唱腔调式、调性上的相互转换所产生的效果更为明显。这些使得平腔唱腔可以用来表现各种题材、各种人物，各种情绪和情节。在刘宝全的众多唱段中可以看出落音变化是十分多见的，应该说这也是他对京韵大鼓音乐发展上的贡献之一。

上句落音的各种变格，如：

X X (3 | 2) X X X (0 3 | 2 3) 7· 6· | 6

可见 汉室的 洪 福 谢，

X X X | X X X X X (5 3 | 2 3 1 3) 5 1· | 7

我要收 伏了他同到 武陵 去，

4·4 4 (1·2) | 5 5 2 5 2 3 | 5 1 6 1 6 1 | 5

须弥山 虽然是高咱们 凡人谁 上去 过，

0 3 1 | 1 3 5 1 3 (3 | 2 1) 3· 6 6 | 1

海东 倒有 座 傲来 广，

1 2 3 | 1 2 3 5 2 1 6 5 | 3

渡朔山 住着一位东 方 朔，

2 2· | 7 2·3 1 | 1 1 1 1 | 1·2 3 5 0 | 1 - 3 - | 6· 2 2 - |

说娘 的儿 咱今朝 母 子的 缘 分 算 满，

下句落音的各种变格如：

X X | X· (6 6 5) X | 6 (0 1 6 5 3 2 | 1 1) 3 (3 5 | 6 5) 5 1 6 | 5 3

某 有 句 良言 要 你 听。

X X X X | X X· X· | (3 2 1 6) 6 (0 3 | 2 3) 3· 1 3 | 5

免得我的 刀 下 赴 幽 冥。

2 5 3. 5 5 3 | 3 3 5 2 5 5 2 | 5
保过二嫂 嫂 在灞桥挑 过 袍。

X X | X (6) X. X | X X X.(3 | 2 3) 5 2 3 4 | 6
你 看 这 群 雄 四 起 乱 纵 横。

2 3 4 | i 0 4 2 3 | 4
扯旗为王 花 果 山。

宫、羽调式交替调性发生变化的唱腔，如：

选自《关黄对刀》
（刘宝全演唱 刘书方记谱）

（前略）X | X X X (0 3 | 2 3 i) X X X | X (5) 3. 6 |
黄 忠 闻 听 勒 坐 骑， 用 刀

6 3 3. i (0 3 | 2 5) 5 2 4 3 | 1 (6) 52 3 4 | 4 0 X X |
一 指 唤 关 公。 这 而 今 明 明

X X X X X (i 6 | i) i i 6 5 | 6 (5) X X | X (6) X. X |
是 大 汉 的 国 运 败， 你 看 这 群 雄

X X X.(0 3 | 2 3) 5 2 3 4 | 6 (5) X. X | X X X (5 3 |
四 起 乱 纵 横。 此 时 唯 有

2 3) i. 6. | 6 (5) 4 4 | 4 1 2 5 (3 i 7) 2 3 4 4 |
曹 丞 相， 才 高 志 广 比 人

6 (6) X. X | X X X (3 7 6 | 7) 2 4 3 | 2 5 (5) 4. 4 |
能。 战 将 千 员 有 多 猛 勇， 雄 兵

4 6 6.(2 3 5 | 3 2 i) 5 2 4 3 | 1（下略）
百 万 惯 能 征。

这八唱腔的中间两个上下句，上句均落“6̣”音，下句均落“6”音，为羽调式；前后则均为宫调式。形成了宫转羽再转宫的调式转换。

“挑腔”和“落腔”。是京韵大鼓每个曲目段首第一对上下句唱词的专用腔。上句因有唱段中旋律最高的上扬唱腔而称之为“挑腔”，据良小楼说，这是刘宝全从京剧嘎调唱法中化过来的；下句则因旋律为下行至低音区结束而被称之为“落腔”。上下句一挑一落在音乐上十分完整。其特点是：唱词为七字句时，上句挑腔末眼起唱，第五字唱腔上扬，第七字落板位，唱腔旋律结束在中眼落“1”音；下句落腔中眼起唱，从第五字起唱腔开始下行，第七字落板位，落音为“5̣”。上述特点也是挑腔、落腔与平腔上下句的区别，尤其是挑腔与落腔的旋律一般要有两个八度，有的还要宽一些，这是平腔上下句音域所不及的。正格的挑腔、落腔唱法如：

选自《白帝城》
（刘宝全演唱　刘书方记谱）

(前略) i̇ 5 | i̇· (i̇ 6 5) 6 i̇ | 5 6 (i̇ 6̇ 5̇ 3̇ 2̇ | i̇ 0) 3̇ 2̇ 2̇ 3̇ |
壮　怀　无　可　与

5 6 2̇ 6 4 | 5 3 2 1· (2̲ i̇ 6 | i̇· i̇ i̇) i̇ 3 3 5 | 5 6 i̇ 3 7 |
天　争，　泪　洒　重　衾

6 0 3 - | 0 6̣ 1 3̣ | 6̣ 5̣ (下略)
病　枕　红。

挑腔和落腔也有一些变格处理。刘宝全演唱的喜剧色彩很浓的《大西厢》，其挑腔是非常有名的，唱腔旋律最高音为“5̇”，但是落腔的落音则改“5̣”为“1”音，且落腔开始处也是在高音区。这整句旋律音区的提高显然是唱词内容表述需要的结果，从内容出发时唱腔旋律加以精心处理，也是刘宝全在创作技法上留给后人的宝贵经验。例如：

选自《大西厢》
（刘宝全演唱　刘书方记谱）

(前略) 6 | 2̇ 6 0 5 | i̇ 5 i̇ (6̇ 5̇ 3̇ 2̇ | i̇ i̇) 5 i̇ |
二　八的　俏　佳　人儿　懒

2̇· 5̇ 3̇ 2̇· i̇ i̇ 2̇ | 6· 5 5 i̇ 3 2 | 1 0 3 3 | 2̇· i̇ i̇ i̇ 65 3 3 2 5 |
梳　妆，　崔　莺　莺　(哟)得了　这么点儿的

3. (5 5 3 2 3 5 6532 | i i) 0 5 i | 3 0 i 6 5 | 5 i 3 2 1 （下略）

病 躺在 牙 床。

从内容表述需要出发，刘宝全演唱的《百山图》挑腔的音区并不很高，最高音只到“i”，但唱词的结构则完全保持了挑腔的特点。例如：

选自《百山图》
（刘宝全演唱　白凤霖记谱）

（前略）3 | 2 6 (6 5) 0 6i | i 3. (3 2 i 2 i 2 | i 0) i 3 |

碧 天 云 外 天 外

3 (i) 5 i 65 6 | 5 3 22 1 (2i 2 | i) i 3 5 | i 3 i. (5 6 i |

有 天， 天 下 的 美 景

6) 5. i - | 2 3 1 - 3 | 5 （下略）

景 亭 栏。

挑腔、落腔并不仅仅用于唱段的开始处，而是在每一番的开始处，包括段落中间，也可以使用，并可根据内容表述需要，上句用挑腔，下句接平腔；也可上句用平腔下句接落腔等。用在句中的挑腔、落腔，如：

选自《长坂坡》
（孙书筠演唱　包澄絜记谱）

（前略）i i 5 3 | 3 2 6 i 6 4 (3 | 2 3 1 2) 5 5 5 | 5 6 1 - 3 |

这一 丝 儿未 断 才 直 到 天

5 (6 1 0 5 3 2 | 1. 5 1 1 1) 2 | 2 2 i 6 5 5 i | 6 6 i i 3 (1 21 2 |

明。 夫 人 死 去

1 1) 5 i | 2 7 2 5 | 3 3. 5 2 3 1 | 6 1 (6 5 3 6 |

（哎）她 重 又 苏 醒，

5) 2 3 1.2 3 3 | 1 3 2 1 - | 1 6 1 2 3 5 | 2 3 1 - 6 5 |
她那袅 娜 的身躯 (是)冷 似

5 (3 2 1 1 5 6 | 1 1) 5 5 | 5 0 (下略)
冰。 忽 听 得

上句为平腔下句为落腔的，如：

选自《长坂城》
（孙书筠演唱　包澄絜记谱）

(前略) 5 2 5 | 5 0 X X X | X i 4 - | 0 i i.2 6 5 |
战 重 围 在刀枪 林内 君臣 失

3 0 2 4 | 4 3 3 3 i | i 6 i 3 i i | i i 6 0 i 3 5 |
散， 踏荒 郊 在喊 杀 声 里 世 子

5 i 0 1 1 3 | 5 (下略)
飘 零。

自从刘宝全创造了挑腔唱法以后，后人多宗刘派唱法。由于女声更易发挥，女演员在唱挑腔时，旋律在高音区停留有的人更长一些。而从内容表述需要出发对唱腔旋律加以精心处理的创作手法，也为后人所掌握并加以发展。如韩德福为良小楼演唱《英台哭坟》设计唱腔时，就沿用挑腔结构，创作了一种与《百山图》类似的软挑腔，且后接平腔，更准确地表现了作品所要表达的感情。例如：

选自《英台哭坟》
（良小楼演唱　刘书方记谱）

(前略) i 5 | i i i 5 7 | 7 6 (7 6 2 3 5 | 6 -) 5 i i |
到 湖桥望荒 郊 满 目

5 i i - | 6. 5 4 6 5 65 4 | 2 12 4 5 3. 2 1 (6 | 5 5 5 3 2 2 2 i |
凄 凉 叫 我 难 耐，

77 7i 25 42 | i i) 5 7 6 | 6 6 64 565 | 5 5 52 4 |

这秋风 阵阵 黄叶儿

3 17 6 2 | (2) 5 2·4 3 | 1（下略）

飘 更觉 无限的悲哀。

平腔下句的正格落音，与作为上句使用的挑腔落音同为“1”，因而挑腔也常常作为下句使用。如：

选自《长坂坡》
（孙书筠演唱 刘书方记谱）

（前略）i | i5 i i - | 5 53 21 15 | 6 0 0 2 |

灯照黄沙 天地 暗，尘

2 - 0 0i | i 3 3·2 ii | 0 0 5 i | 23 5 2i i·2 |

迷 星斗 鬼 哭

65 5 i 32 | 1·(1 12 1) i | 5 i i 5 | i 13 21 15 |

声。 忠义名标 千古

6 0 0 27 | 2 - 0 0i | i 5 i ii | 0 0 3 23 23 |

重，壮 哉 身 死 一

5 2 6 4 | 3 2·3 1（下略）

毛 轻。

“甩腔”。由一对上下句构成。挑腔与落腔是一对旋律高低对称结构的上下句，而甩腔则是一对旋律一紧一宽，落音一个不稳定一个稳定的上下句。一般情况下每一番的最后两句均用甩腔。甩腔上句的正格落音通常有两种情形：唱词尾字为上声时落“7”音，尾字为去声时落“2”时；甩腔下句的正格落音“1”。甩腔上句旋律起于中眼，落于板位；下句起于头眼，唱词后均有一虚字“啊”的衬腔，亦落板位。上下句间的关系是：上句 为下

句甩腔作铺垫，上句将唱腔旋律煞住再由下句用腔，以使甩腔更有力、给观众留下更深刻的印象。甩腔的正格唱法例如：

选自《关黄对刀》
（刘宝全演唱　刘书方记谱）

（前略）5· i | i 5 i 3 (6561 | 5 5) i 5 i i 3 | 2 3 5 i 3 2 7 6 |
老 爷 想 罢 用 刀 一 指，

7 5 3 5 2 3 | 5 i - 3 | 3 7 3 6 5 6 | 1 - 1 - |
气 贯 在 丹 田 就 喊 了 一 声。（啊）

0 7 6 5 3 2 | 1（下略）
（啊）

选自《英台哭坟》
（良小楼演唱　刘书方记谱）

（前略）i 3 5 i | (6 i) i 16i3 3 (7 | 6 5) i i 6 | 5 7 5 6 7 |
祝 九红 闻 噩 耗 魂 飞 天 外，

2 i 6· i i 3 | 5 i 2 7 2 | 2 76 5 6 i i | 0 27 2 3 2 i |
她 一 心 要 以 身 殉 情 不 辱 清 白， 这 不 生 生 的

慢

6 i 2 7 6 5672 6 | 6 i 65 4· 2 4 5 | i 5 7 6 5643 2312 |
苦 煞 了 那 义 重 情 深 的

（原速）

4 3 2 1 15 6 1 2 | 3 5 2 3 1 (i 2 3 | 2 2) 7 6 5 3 2 | 1（下略）
姑 娘 祝 英 台。（啊）

《英台哭坟》的这句甩腔是加了衬句的。甩腔中加衬句、垛句极为常见，在京韵大鼓发展过程中，由白凤岩、白凤鸣创造的少白派唱腔，特色之一即注重甩腔的安排，衬句的唱腔也处理得十分巧妙，并为后人所效仿。例如：

选自《狸猫换太子》
（白凤鸣演唱　白奉霖记谱）

（前略）i | 3. 5 i （6i35 | 6.5 66）5 4 5 | 5 i i. 5 |
只 吓 得 奴 是 颤 颤 哆 嗦 地

7. 6 5 3 | 7. 5 6 7（5 | 2）3 5672 6 |（6）67 2 2 |
芳 心 乱 跳， 猛 然 间， 冷 森 森，

7 6 6（6535 | 6）5. i i 5 6 | 7 7 x x | i 5 53 23 5 |
唰 啦 啦， 这 一 阵 的 秋 风 哎 呀！刮 得 我 好 发

渐慢　原速
5 6i 56 42 | 56 212 7656 12 | 5.6 23 1.（3 |
毛， 她 是 不 住 往 四 下 里 瞧。

23）7 6 3.2 | 1（下略）
（啊）

一般情况下，甩腔的上下句是连起来使用的，但也常见平腔上句后接下句甩腔的。例如：

选自《华容道》
（刘宝全演唱　刘书方记谱）

xx x | xx x xx（32）| 2 6i i5 i | 3 x 5 5 |
明明 白 白 舍 不得 军 中 的 这 颗 印，（哎）来 来

i. 3 2.5 3 | 1 23 31 2 | 23 5 i 05 | 1.2 35 21 6 |
来 算 我 输 了 把这 项 上 的 人头 你 快 当 军 令

1 - 1（2 i3 | 22）7 65 32 | 1（下略）
交。 （啊）

偶尔也见甩腔上句出现在唱段的中间，但后面的下句一般不用甩腔下句而直接落腔。

如：

选自《大西厢》
（刘宝全演唱　刘书宁记谱）

（前略）i6 5 i | i x x 0 | 5.6 i6 i 3 | 2 5 3.2 7 6 |
要讲究　打架　你就跟他先动手，

7 0 5 3 2 5 | 0 5 1 2 3 | 5 i 3 2 1 | 1 6 1 2 3 5 i |
别忘了　先下手的　为强（啊　那个）后　下手的（那个）

3 2 1. 6 5 6 | 5（下略）
遭　殃。

甩腔上下句用在全唱段结束处时，多有变化。其特点是唱词尾字的唱腔变短，显得唱腔的结尾干净利落。上句在全唱段结束时的变化如：

i i 5 6 | 2 7 6 6.6 3 5 | 5 7 1 5 2 1 6 1 | 1 5
张生跟着莺　莺他们俩　见了　面，

6 | i 5 i（6 5 3235 | 6.5 6 6）i. 5 | 5 6 7 2（2 2 7）|
这一回　双玉　听琴

6 5 i）7 6 | 3
红楼梦，

0 2 | 3 5 | i | 0 2 | 7 2 | 2 | 2 5 | i | 0 3 | 4/4 5 1.3 2 1 3 5 | 3
赵　子　龙　用　枪　推　倒土　墙　把　井口　盖　上，

i 5 i | 3 0 5 i i | 3 5 i - | 7 6 6.5 4 3 | 2 3 5
在　坟　上　有一对　蝴蝶　翩翩起　舞，

按甩腔上句的唱法，以上四例唱词最后一字的唱腔应为“7. 5 6 7 | 2”或“2 3 4 6 3 2 7 6 | 7”但均已被改短且落音也被提高。甩腔下句用在全段结束时的变化，

则多为省去了虚字“啊”的低旋律落“1”音的拖腔。如：

2 5. 6 7 2 | 6 5 4 3 2321 7 6 | 1 1 0 3 5 | 3. 3 3 5 2 3 4
哭坏了那位 莺 莺(啊) 这不 叹 坏 了小 红

i. 2 3 5 1 (2 i 3 | 2 3 7 6 5 5 | 1 0 0 0) ‖
娘。

还有更短的。如：

i 6 i 5 | i (2) 0 5 i i | 3 7 2 7 6 | 6 5 4 3 32 1 5432 |
到 后 来 宝 玉 出 家 黛 玉她 命 归

1. (i i i i 2 i 3 | 2 2 6 6. 5 5 | 1 0 0 0) ‖
阴。

“长腔”。长腔以长而得名，多用在上句位置，有落“2、5、3”音的三种。其特点是旋律流畅、华丽，多用于抒情。长腔过后一般有一个长过门再接唱下句，下句多为甩腔，事实上，长腔处在甩腔上句位置上，起着与甩腔上句相同的作用。就长腔的功能特点而言，又可分为两类，一类是抒情的，另一类又称“悲腔”，抒发悲痛之情。

落“2”音的长腔如：

选自《百山图》
（刘宝全演唱　白奉霖记谱）

(前略) 5 5 | i 3 2 1 3 | 5. 2 1 6 | (i. i i) 1. 5 |
单 (哪) 人 不 敢 从 此

1 3 - 0 | 5. 6 7 - | 6 7 6 6 5 6 | 4. 6 3 5 3 5 |
处 走， (哇)

3 2 3 5 5 | 6 2 7 6 5 6 4 3 | 2 7 6 1 4 3 | 2 - - - |

2 - - - | (下略)

落“3”音的抒情长腔如：

选自《丑末寅初》
（刘宝全演唱 刘书方记谱）

(前略)5 3 5 6 2 3 1216 | 5· (5 6 5 3 5 6 3 | 5) 6· 1 5 | 6 - (6 0) |
吹 的 是 自 在 逍

5 6 5 5 3 2 | 2 3 5 3 2 2 | 2 7 7 6 5 - | 5 - 2 3 1 7 |
遥，

6 5 6 7 2 3 5 | 7 67 2 3 2 3 5 | 6 2 7 6 5 6 7 2 | 6 5 6 (0 5) |

6· 5 6 1 | 2 32 1· 2 3 5 3 2 | 1· 2 1 2 7 - | 6 67 1 2 7 6 5 |

6· 5 6 1 | 1 (1 1 1 1 1 1 2) | 3 4 3 (3 2 1 2 | 3) (下略)

落“5”音的悲腔如：

选自《英台哭坟》
（良小楼演唱 刘书方记谱）

(前略)5 i | i - 2 i 6 5 | 5 i 3 2 | 1 - 4 · 2 |
有 情 人 终 能 (啊) 成 为

4 4 ♭7· 0 | 1· 2 1 2 4· 5 | 2· 4 1· 2 | ♭7· 1 6 1 6 |
眷 属， (哇)

5· 4 5 6 1 1 6 1 | 2 5 3 2 1 2 2 6 | 5 5 2 1 ♭7 6 | 6 - 5 - |

5 - (下略)

其中落“5”音的长腔旋律是落“2”音长腔旋律的高四度移位。另外还有一种落“1”音

的长腔，比较少见，而且是用在句中，如《百山图》“这不走过来一个小牧童儿我只见他”一句的“来”字的长腔：

选自《百山图》
（刘宝全演唱　白奉霖记谱）

(前略) 5 i | 5 i 3. 0 | 5 i. 55 53 | 3 22 12 35 32 |
这 不 走 过 来

2 1 - (i i) | 2 5 23 5i | 23 26 1. 0 | 25 32 23 16 |
（哎）

5. 6 1. 0 | 25 32 23 16 | 5. 6 1 3 | 2 5 6 1 1 |

0 5 12 35 | 21 7 - 6 | 0 2. 2 1 | 0 1 (下略)

在京韵大鼓中，《百山图》、《丑末寅初》、《风雨归舟》等唱段与一般唱段不同，均以描述景色为主，其唱词中加垛句之处颇多，而长腔的运用也多有变化，其唱腔音乐则均以抒情为主，在京韵大鼓音乐中占有特殊地位。

〔紧板〕。在京韵大鼓中，从$\frac{4}{4}$拍〔慢板〕到$\frac{1}{4}$拍〔紧板〕最显著的变化是击板的变化，即从每四拍击一板变为每拍均击板，为此〔紧板〕习惯上又称为“上板”。〔紧板〕为$\frac{1}{4}$拍，其唱腔总体上是说似唱、唱似说，说唱相结合的特点比较突出。传统曲目中“三国”段的〔紧板〕一般情况下速度均比较快，“红楼”段的〔紧板〕相比之下速度较慢。前者“说”的成分更多一些，后者“唱”的成分更多一些。〔紧板〕唱腔上下句的落音规律基本上与〔慢板〕相同，除正格落音外，也有许多变化，其中也包括调式和调性的变化。〔紧板〕的正格乐句为：

选自《双玉听琴》
（良小楼演唱　包澄絜记谱）

(前略) 0 1 | 1 23 | 4 | 4 i | i 6 | 3 | 0 i5 | 5 i | i |
半 晌 停 弦 擎 玉 腕， 一 声 长

i 5 | 23 4 | 6 | (下略)
叹 又 低 吟。

但是，通常的情况下，唱词七字句和十字句的变格句式是很多的，字位的排列变化也很多，多以情节表述的需要为准。如排比句结构的〔紧板〕：

选自《英台哭坟》
（良小楼演唱　刘书方记谱）

（前略） 0 5 | 5 i | 6 (6̇5 | 6̇) i | i 5 | i · i | i 6 | 6 43 | 2 5 |
只　哭　得　　双　眼　迷　离　声　音　哑，

0 5 | 2 4 | 6 (3̇) | 0 i | i i | i · i | 3 2 | 4 3 | 1 (i | i) 5 |
只　哭　得　　唇　边　崩　裂　口　难　开。　只

5 7 | 6 | 0 5 | 5 i | i · 3 | 3 6 | 6 43 | 2 5 | 0 2 | 2 4 |
哭　得　四　肢　无　力　身　体　软，　只　哭

6 | 0 i | i i | 6 | 3 | 1 · 2 | 3 4 | 6 | （下略）
得　肝　肠　痛　断　气　堵　胸　怀。

唱词字数多少不一，情绪比较欢快的〔紧板〕，例如：

选自《大西厢》
（刘宝全演唱　刘书方记谱）

（前略） 0 23 | 31 5 | 4 (3̇2̇ | i) 5 | 5 5 | 6 1 | X X X | X | X X |
影　壁　前　边　　爬　山　虎，影壁后　头　养鱼

X | X | X | X X X | X i | 6535 | 3 (32 | 1) 1 | 2116 | 1 (3̇2̇ |
缸。茨　菰　水里头　长荷　花茂　盛　　半阴半　阳。

i) 4 | 4 3 3 | 5 35 | 3 3 | 5 · 5 | 3 3 5 | 6 1 | 0 X X | X | 0 3 3 |
高　搭着的　天棚　（啊）有　多么　样的凉　爽，　瞧了　瞧　有个

2 3 | i 3 | 3 3 3 | 3 23 | 1 2 | 5 3 | 2 3 3 | 16 1 | 5 6 1 6 | 1 | （下略）
小书　童儿（也）那儿　打扫　地当　央，　那个　意思　透着有点　忙。

京韵大鼓唱腔中〔垛板〕（$\frac{2}{4}$拍）和〔散板〕的应用也有规律而循。

〔垛板〕唱腔是因为唱词为垛句结构才形成的，多在〔慢板〕唱腔里插用，但有的唱段不用垛句，又有时唱词用了垛句，而唱腔则不一定唱〔垛板〕。故〔垛板〕在京韵大鼓音乐中还不能说是固定板式。例如：

选自《大西厢》
（刘宝全演唱　刘书方记谱）

（前略）3 i i 3 5 | i 3 0 3 5 | 5 1 5 5 5 6 | 5 5 3 2 3 4 |
躺 在 了 床 上 她是 半 斜 半 卧，您说 这位 姑

6 - 5 5 | 3 3 3 2 6 1 | $\frac{2}{4}$ 1 0 | i · 5 i | 3 · 2 1 |
娘 也 呆 呆（哟 得儿）闷 忧 忧。 茶 不 思， 饭 不 想

i · 3 4 3 | 5 2 3 2 3 | 2 · 3 4 3 | 5 · 2 3 2 3 | 5 · 2 3 2 5 |
孤 孤 单 单， 冷 冷 清 清， 困 困 劳 劳， 凄 凄 凉 凉， 独 自 一个 人，

5 2 3 4 4 | 6 6 i 3 3 5 | 2 3 4 6 | 3 3 6 6 1 | $\frac{4}{4}$ 0 i i · 5 i i |
闷 坐 香 闺， 低 头 不 语， 默 默 无 言， 腰 儿 瘦 损， 乜 斜 着 她 的

i 3 · 2 6 1 2 | 3 4 6 3 2 7 | 6 1 3 5 · 2 3 5 |
杏 眼， 手 儿 托 着 她 的

2 1 · 6 5 6 | 5（下略）
腮 帮。

选自《急浪丹心》
（孙书筠演唱　包澄絜记谱）

（前略）i 5 6 | i - | 3 5 | 6 - | （7 6 5 6 7 2 |
说 险 滩， 道 险 滩，

6 - ） | i i | 2 5 | 5 5 | 5 （5） | i 5 |
急 浪 旋 转 难 行 船。 弯 又

1· 2 | 6 5 5 1 | 5 0 | 1 5 | 1 2 1 | 6 1 2 | 4/4 1 （下略）

急 （那） 浪 又 猛， 木 船 常常 的 被 打 翻。

〔散板〕常常插在〔紧板〕中，因只是将部分〔紧板〕唱腔做“散唱”的处理，故此也不能说是一种固定的板式。〔散板〕常与说白交替进行，在〔紧板〕唱腔中也有出现〔紧板〕、〔散板〕、说白交叉使用的情况，这对故事情节的表述来说变化多了，也使得情绪的表现更丰富也更为准确。如：

选自《百里奚认妻》
（孙书筠演唱 包澄絜记谱）

（前略） 0 1 | 5 1 | 1 | 0 1 | 3 5 | 1 (6 5 | 6) 5 1 | 1 1 5 | 1 (3 5 |

这 时 候 百 里 奚 哪 顾 得

3) 5 | 1 5 | 1 | 6 5 | 2 5 | 5 2 5 | 5 (3 2 | 1) 1 | 1 6 | 1 1 |

上 卿 的 身 份 和 宰 相 仪 容。 飞 步 匆 忙

5 1 | 3 (3 2 | 3) 3 | 1 5 | 5 (3 2 | 3) 3 | 3 1 | 5 3 | 2 1 | 1 6 |

把 堂 下， 颤 哆 嗦 拉 住 夫 人 泪

6 1 | 1 (3 2 | 1) | サ (6 1 5 4 - 0 1 2 3 -) ⋮

珠 倾。 （白） 上下打量半晌复又擦了擦二目， 咱夫妻

3 1 2 3 5 3 2 1 6 1 (3 2 ⋮ 1 6 1 5 -

（唱）莫 非 相 逢 在 梦 中。 （白）杜 夫人强忍悲痛说，

0 0 0 1 2 3) ⋮ 3 1 2 5 0 1 2 5 5 1 · 6 |

不是 梦， （唱）百 里 奚 叫 了 声 夫 人 就

1/4 5 3 | 5 2 3 | 1 (3 2 | 1) （下略）

大 放 悲 声。

京韵大鼓的伴奏音乐包括过板音乐和伴腔音乐两部分。

过板音乐，包括唱段的前奏和唱腔段落中的间奏两部分。

前奏过板由过板音乐和入唱的过门音乐两部分组成。其中过板音乐有长有短，分单开(单句)、双开(双句)、三开(三句)三种，但入唱的过门音乐是固定的。单开的前奏过板如：

选自《白帝城》
(刘宝全演唱　刘书方记谱)

(过板 Ⅰ)

(1· 3 | 23 1·2 31 23 | 1·2 32 13 21 | 11 55 3·6 55 |

(入唱过门)

1 i 5 3 | 23 i3 2i 32 | i ii 5) i 5 | i (下略)

壮　怀

双开的前奏过板如：

选自《丑末寅初》
(刘宝全演唱　白奉霖记谱)

(过板 Ⅰ)

(1· 3 | 23 1·2 3·1 22 | 1·2 32 13 21 | 11 55 3·6 55 |

1 i3 2i 6i | 25 3·2 i3 2i6i | 5·6 53 556 i5 | i5 7 65 36 |

(过板 Ⅱ)

26 23 1·2 36 | 5·5 65 05 323 | 112 11 53 2321 | 11 55 5·6 55 |

(入唱过门)

1 5 5·i 53 | 23 2i 6i 32 | i·1 i2 i) 5i | 3 (下略)

丑　末

三开的前奏过板如：

选自《狸猫换太子》
(白凤鸣演唱　白奉霖记谱)

(过板 Ⅰ)

(1 03 | 23 1 3 22 | 1 32 13 2321 | 11 55 3·6 55 |

1 5. 3 2 1 6561 | 2 5 3. 2 1 3 2161 | 5. 6 5 3 5 56 1 5 |

（过板 Ⅰ）

1 5 7 6. 5 3 6 | 2 6 2 3 5 35 6 5 | 3563 5 35 6. 5 3 2 |

1 5 5 1 5 3 2 1 | 1 1 5 5 3. 6 5 5 | 1 1 6. 5 3 5 |

（过板 Ⅱ）

1 6 5. 1 3 2 | 1 6 4 - | 4. 3 2 1 2 1 2 |

（入唱过门）

1 1 5 0 3 | 2 3 2 1 6. 1 3 2 | 1 1 5 ） 0 1 | 1 1 6（下略）

乾 坤

前奏过板的功能是用以吸引听众，长短要看场下听众情绪而定，听众很快就静下来则短，反之则长。由于前奏过板能充分体现伴奏弦师的演奏技巧，弦师在演奏前奏过板时往往多有变化，其中比较高超的变化，是用前奏过板来预示唱段的主题。如钟德海为孙书筠唱《长坂坡》伴奏时，演奏的前奏过板听来有金戈铁马之声；韩德福为良小楼设计并伴奏的《英台哭坟》前奏过板，则用缓慢的速度和哀怨的旋律，紧密结合着唱段的悲剧主题。如：

选自《长坂坡》

（钟德海演奏　包澄絜记谱）

中速

（1. 1 | 5 5 1 3 2 | 1. 2 3 2 1 3 2 1 | 1 1 5 1 3. 6 5 5 |

1 2 1 0 0 1 | 1 5 1. 2 1 5 6561 | 5 6 5 3 5 6 1 05 | 6561 5 1 6 5 3 |

2 1 2 3 5 02 3 5 | 2323 5 3 23 5 3 2 | 1 5 7 6 1 12 3235 | 2 03 2 7 6 6 7 6 |

5 1 2 3 5 6 1 0 | 22 2 7 6 6 4 3 | 2 1 2 3 5 35 6 5 | 3563 5 35 6 5 3 2 |

1 1 2 1 5 3 2 1 | 1 1 5 1 3. 6 5 5 | 1 0 1 6. 5 4 5 | 6 4 5. 6 5 4 3232 |

渐慢 慢

1 1 6 4 - | 4 3 2 1 21 2 | 1 11 1 2 1 0 0 3 | 2 1 5 1 6 |

1 0 1) 3 | i (下略)
古 道

选自《英台哭坟》
（韩德福演奏　刘书方记谱）

慢速

(0 1 | 6 1 5. 2 3 1 2 3 | 1 3 2 3 2321 | 1 1 5 5 3. 6 3 5 |

1 2 5 4 2421 7 i | 2 5 4 42 i2 4 2i6i | 5 65 4 24 5 5 4 | 656i 5 i 2124 2i6i |

65 4 5 2 4 5 | 656i 5 6 1. 2 4 6 | 5424 1 1 5 3 2 1 | 1 1 5 5 3 6 5 5 |

1 i i 6 5 4 5 | 6561 5 61 56 4 3 2 | i 4 6 i 4 - | 4. 3 2 i 5 32 |

i. i i 2 1 0 3 | 2 3 i 1 6 i 3. 2 | i i) i i | i - (下略)
梁 山 伯

间奏过板的旋律与前奏过板的旋律是互通的，只是在结构上有所区别。由于间奏过板处于唱腔番与番之间的连接处，起着承前启后的作用，因此它由三个部分组成，即：接在甩腔结束音“1”音后的随腔伴奏点，及过板音乐和入唱过门。例如：

(随腔伴奏点)

(前略) 7 6 5 3 2 | 1. (6 1 1 1 1. 1 | 1 6 1 1. 1 5 1 | 1 15 1 1 5 3232 |
啊

(过板音乐) (入唱过门)

1 1 5 5 3. 6 5 5 | 1 i 5 3 2 | 2 3 i i 6 i 2 3 | i. i i 2 i)

在间奏过板的三个组成部分里，随腔伴奏点和入唱过门的长度是不变的，而中间的过板音乐则是可变的，上例过板音乐属最短的一种，长度不到两小节。一般情况下应为五或六小节，也有更长的。例如：

（随腔伴奏点）

（前略）7 65 32 | 1 (6 11 1 1 | 11 1 11 51 | 15 1 65 36 |
（啊）

（过板音乐）

5·5 65 05 43 | 21 23 535 65 | 3563 5653 235 6532 | 15 11 53 21 |

（入唱过门）

11 55 36 55 | 1 i 5 3 | 23 ii 6i 32 | i·i i2 i ）（下略）

又如：

（随腔伴奏点）

7 65 32 | 1 （11 1 1 | 1 1 15 1 | 11 51 65 3523 |
（啊）

50 07 66 7·6 | 50 5·3 25 6i | 235 3·2 i3 2161 | 5i 23 5 i |

（过板音乐）

2161 5i 65 35 | 25 27 67 672 | 7276 5653 2351 3532 | 11 21 11 51 |

（入唱过门）

11 51 55 32 | 1 i 5 43 | 23 12 55 32 | 1 0 ）（下略）

京韵大鼓的伴腔音乐包括两部分，一是腔间小过门、垫点和小垫头；一是乐队在为唱腔伴奏时为不同类型唱腔伴奏的各种伴奏点。

腔间小过门、垫点和小垫头在京韵大鼓唱腔中，一方面起的是划分句逗的作用，即用它们将唱词的句与句、逗与逗隔开；一方面又用它们将句与句、逗与逗的唱腔连接在一起。因此它们是京韵大鼓音乐的重要组成部分。在〔慢板〕的挑腔、落腔中伴奏多用小过门和小垫头，如：

3 | 2 6 (6 5) 0 6i | i 3· (3 2 i 2i 2 | i 0) i 3 |
碧 天 云 外 天 外

(03 2 i 2i3 |
3 (i) i 5i 656 | 5 3 221 0 | i) i 3 5 | i 3 i· (5 6i |
还 有 天， 天 下 的 美 景

6) 5. i – | 2 3 1 – 3 | 5. (5 6 5 0 5 3. 2 | 1 5 1 1 5)

景 亭 栏。

在〔慢板〕平腔上下句中，小过门和垫点使用较多，例如：

5 5 2 | 2 3 5 i (6 i 3 | 2) 7. 6. | 3 (3) 4. 3 |

风 摆 胸 前 白 髯 动， 蚕 眉

3 i i 3 3 (2 i 2 | 3) 5 2 4 3 2 | 1 (5)

直立 瞪 双 睛。

i 5 i | 3 (2) 0 i 3 | 3 i 5 i (3 7 | 6. 5 6 i) i 5 i |

莫 不 是 阁 内 钟 表 报 时

3 (2) 5 2 3 | 7 (6) 3 2 3 1 | 3 5 2 1 1 6 | 1

刻， 莫 不 是 槛 外 竹 敲 断 续 音。

在〔紧板〕中则以使用小垫头为多。如：

0 i | 6535 | 3 (3 2 | 1) 1 | 2116 | 1 (3 2 | 1)

荷 花 茂 盛 半 阴 半 阳。

0 6 | 5 i | 3 (3 2 | 3) 7 | 7 6 | 3 (3 2 | 3)

预 备 停 当 江 边 候，

京韵大鼓的唱腔在实际演唱中，既有一定之规又相当灵活。同一唱段，不同演员唱来，在唱腔处理上多有差别，有时同一演员演唱同一唱段，因场合不同，在唱腔处理上也有临场发挥加以变化的自由。由此也就形成了京韵大鼓唱腔伴奏既有一定之规，又灵活多变的伴奏技法。

大体可归纳为“随、托、衬、补”和“八面封”(看家点)几种。

随，即随唱腔旋律伴奏，伴奏旋律与唱腔旋律基本相同。如：

伴奏 5 1 | 1 3 0 1 6 5 3 5 | 1 0 1 6 5 3 2 | 1· 1 1 2 2 2 3 |

唱腔 5 1 | 3 0 0 1 | 2 0 0 0 | 0 0 2 3 |

丑 末 寅 初 日

5 1 1 65 6 | 5 3 2 1 7 6 | 1 5

5 1 1 65 6 | 5 3 221 0

转 扶 桑

托，即用伴奏旋律来托起唱腔旋律。其伴奏点不是严格随唱腔旋律进行，其旋律较唱腔旋律或低或简，以便起到突出唱腔的作用。如：

伴奏 66 12 52 3 | 3 53 23 4 | 33 33 33 55 | 23 17 63 56 |

唱腔 5 25 2 3 | 0 5 2 5 | 3 - - 5 | 23 17 63 56 |

恰 好 似 那 一 叶 儿 飘

1 6 0 5 | 6 0 5 65 6 | 5 0 5 3 2 |

1 6 - 5 | 6· 5 6 0 | 5 655 3 2 |

飘 自 在 逍 遥

衬，是指伴奏旋律以唱腔旋律为骨干音进行加花装饰，使演唱和伴奏的整体效果华丽、流畅。如：

伴奏 0 2 7276 5656 7672 | 76 5 6 - 5 | 6· 7 6 5 6 1 |

唱腔 0 2 7 6 5 6 7 2 | 6 5 6 - 5 | 6· 5 6 1 |

2 32 1212 35 3532 | 1212 1212 7· 7 77 |

2 3 1 2 3 5 5 32 | 1· 2 1 2 7 - |

补，即补腔，演员临场有所发挥，唱腔变化，尾音如未落在板上时，伴奏音乐要用若干音符补充落在板上，以保持唱段按节有序进行。也指前文所述的唱腔间的小过门、小垫头和垫点，不但起连接前后唱腔的作用，实际上是补足了腔间的空拍。

“八面封”。几乎京韵大鼓所有唱段均有说似唱、唱似说的段落，有的连续几句为“说”有的前半句“说”后半句唱。专为这种唱法伴奏的技法，称之为“八面封”，俗称“看家点”。这种“看家点”可以拆开使用，也可连用。一半用“看家点”一半随腔伴奏的，如：

（看家点） （随腔伴奏）

伴奏 0 0 3 | 2 1 5 1· 1 5 3 | 2 6 i 4 3 | 2 3 5

唱腔 X X 0 | 0 i i i 3 5 | 0 i i 4 3 | 2 3 0

白天 不过载 着 刑 具 走

（看家点）

伴奏 3 5 7 | 6 5 1 2 3 5 6 1 | 5 5 5 3 2 1 6 1 | 5 0 6 1 2 |

唱腔 0 X X | X X X X X | 0 X i 5 i | 3 0 X X X |

佛体 洞 山 披白 雪 是银 色 一 片， 泥罗 河

（随腔伴奏）

伴奏 3 5 1 5 5 | 1 3 2 1 6 1 2 | 1

唱腔 X 0 1 5 5 | 1 3 2 1 6 1 2 | 1

水 在薄 冰 底 下 乱漆 翻。

上下句唱腔伴奏均用“看家点”时，一般情况下在下句结束处，“看家点”的音符要与唱腔相合。如：

（看家点） （随腔伴奏）

伴奏 0 6 1 | 5 i 3 5 7 | 6· 5 i i 3 23 5 7 | 6· 5 6 i 6 5 4 3 |

唱腔 X X X | X 0 0 X X | X X X 0 | 0 5 7 6 4 3

罗 盛教 他上 完 早 操 看 天 色尚

（看家点） （随腔伴奏）

2 5 6 4· 2 | 3 6 4 6 3· 2 1 2 | 3 1 5 i· 6 | 5 5 6 6 4 4 3 2 | 1

2 5 0 X X X | X 0 0 X X | X X X 0 | 0 6 4 3 | 1

早 和宋 慧 云 信 步 走 到 泥 罗 河 边

京韵大鼓的伴奏乐器有木板、书鼓、三弦、四胡、琵琶。

木板和书鼓由演员敲击，木板主要用来与乐队协调节拍和速度，书鼓主要用来渲染气氛。板的使用要贯穿唱段的始终，书鼓则主要用在前奏过板、间奏过板以及唱段结尾的过门里。书鼓的传统击法称“老七点”。如：

崩　崩 | 尺 崩 尺 崩 | 崩

其中“崩”为击鼓心，“尺”为击鼓帮。然而在实际演出时，并没有人按这种死板的打法击鼓，而是从“老七点”中化出许多灵活的击法。同时在鼓楗的运用上也有变化，如同是“崩”有重击鼓心，用鼓楗尖轻点鼓心，击鼓边等多种变化，加上用鼓楗击鼓帮应该说音响还是比较丰富的，但是演员习惯于仍只用“崩崩尺崩尺崩崩”来念谱。实际演出时，书鼓的击法如：

伴奏点 | 1· 3 | 23 1· 23·1 22 | 1·2 32 13 21 | 11 55 3·6 55 |
鼓　点 | 0 0 | 0 0崩 尺崩 崩崩 | 崩 0 0崩 0崩 | 0崩 崩 尺崩 崩崩 |

| i i3 2i 6i | 25 3·2 i3 2161 | 5·6 53 556 i5 | i5 7 65 36 |
| 崩 0 0崩 0崩 | 尺崩 崩 0崩 尺·崩 | 崩 0崩 崩 0崩 | 0崩 崩 0崩 尺崩 |

| 26 23 1·2 36 | 5·5 65 05 323 | 112 11 53 2321 |
| 崩 0崩 尺崩 崩崩 | 崩 0崩 0崩 尺·崩 | 崩 0崩 0崩 尺崩 |

| 11 55 5·6 55 | 1 5 5·i 53 | 23 2i 6i 32 | i·1 i2 i |
| 崩 0崩 尺·崩 崩崩 | 崩 0 0 0 | 0 崩 尺崩 崩 | 崩 |

书鼓击法字谱说明：

崩　鼓心重击

崩（上加点）　鼓心点击

崩〃　打撮

尺　击鼓帮

在前奏、间奏过板中，板的打法比较自由，有在板位击，在板位、中眼位击，也有四拍全击

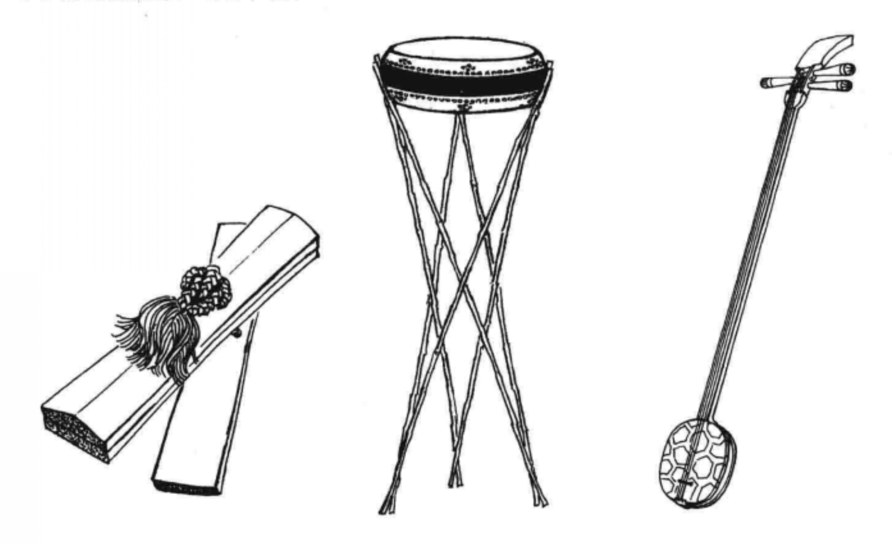
的，并无定数，均由演员自由发挥。

三弦、四胡、琵琶三件乐器在同时为唱腔伴奏时，因三弦定弦为“1̣ —5̣ —1 ”，四胡定弦为“1 —5 ”，琵琶定弦一般为“5̣ —1 —2 —5 ”，且音域也不相同，因此其伴奏点除以三弦为准，也就是四胡、琵琶点尽可能与三弦点一致之外，各自还有自己的旋律，时分时合，产生出支声复调的效果，显得和谐丰富。如：

三弦	1· 3	23 1·2 3·1 22	1·2 32 13 21	11 5̣5 3·6 55	1
四胡	0 0	0 1̇·2̇ 65 1̇2̇	1·2 32 35 21	1̇2̇ 51̇ 1̇2̇ 32	1
琵琶	1̇ 1̇	1̇ — — —	1·2 35 13 21	32 11̇ 65 56	1

木板。由红丝线穿在一起的两块长十八厘米、宽五厘米(有中间窄的一种，宽为四厘米)的红木或紫檀木制成。击打时演员左手持板，以食指穿于两板之间，拇指拢住上片，中指拢住下片，手腕摇动击打。(见左图)

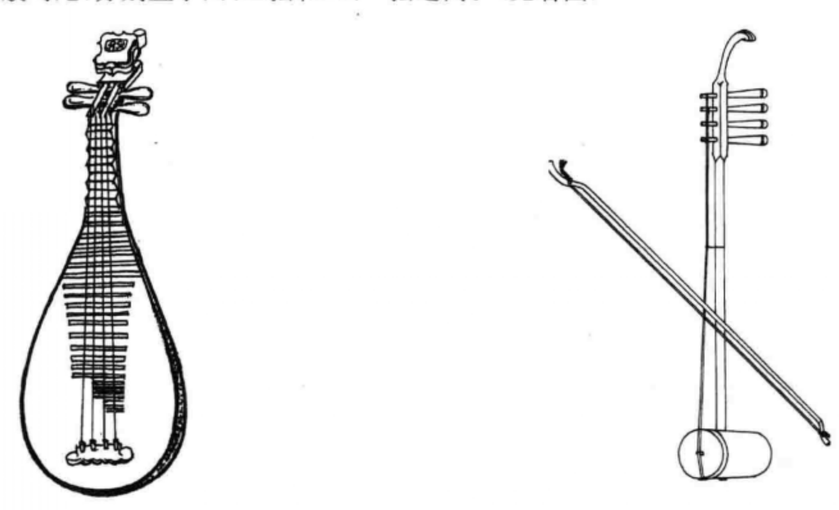
书鼓。圆形，直径三十厘米，高十厘米，鼓框木制，两面鞔皮，置于六根长一百零五厘米竹制鼓架上(鼓架一般长度如此，还会根据演员身高有所变化。)，由演员右手持三十七厘米长鼓箭敲击。(见中图)



三弦。京韵大鼓的主要伴奏乐器，由琴头、鼓子、担子三部分组成。琴头，铲形，下方置黄杨木制琴轴三根，两根朝外，一根朝里，上置子弦、老弦、二弦。鼓子，硬杂木制，长圆形，长二十四厘米，宽二十一厘米，高九点五厘米，上下鞔蟒皮。鼓子上下有方孔，将担子插于其中。鼓子正面居中偏下方置竹制弦码。担子，下为半圆形，用樟木，上为乌木制指板，全

长一百二十三厘米。演奏时左手按弦，右手缚骨制指甲弹拨。(见上页右图)

四胡。由琴头、担子、琴筒、弓子组成。琴头置四根黄杨木琴轴四根，琴筒圆形，铜制。长十四厘米，直径十一厘米，一面鞔蟒皮，筒面中下方置竹制琴码。担子，圆形，红木制长八十厘米。靠上方置玉圈 的千斤。四根琴弦二、四为里弦，一、三为外弦。琴弓，长七十五厘米，置两股马尾，分别置于四、三弦和二、一弦之间。(见右图)



琵琶。早期所用琵琶品位少，现今所用琵琶与民乐演奏用琵琶相同。(见左图)

梅花大鼓音乐　　梅花大鼓音乐早期称"北板梅花调"，清末民初发展为"南板梅花调"。中华人民共和国成立后弦师白凤岩、韩德福在继承传统梅花大鼓音乐过程中均有创新，白凤岩创有增加了许多曲牌的"新梅花调"，韩德福则侧重于梅于大鼓音乐本身的改革。

梅花大鼓用北京话演唱。曲目均为短篇，唱词句数多少不一，一般最多不超过一百句。唱词结构为上下句式，以七字句、十字句为主，句格一般七字句为二、二、三分逗；十字句为三、二、二、三分逗。亦有变化句式，常见的为七字句前加三字头；有的唱段里还有加垛句的句子，垛句长短不等，一般以四字句结构为多见。每篇唱词一辙到底(只有传统曲目《王二姐思夫》例外)上句尾字除首句为平声(起韵)外，其余均为仄声，下句尾字为平声，押韵。每一个唱段在演唱时均要划分成几个段落，俗称为"番儿"或"落儿"，一般多为四番儿。

梅花大鼓的"北板"与"南板"唱腔音乐结构均为板腔体，而后来白凤岩创造的新梅花调则为板腔体与曲牌体的综合结构体制。"北板"与"南板"的板式均有〔慢板〕、〔二六板〕(又名〔野鸡溜〕)和〔紧板〕。同是〔慢板〕，"北板"为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。唱腔朴素平淡，演唱速度较快；"南板"则是一板三眼($\frac{4}{4}$拍)，唱腔华丽婉转，速度较慢。例如：

【慢板】

南板 4/4 3̇. 2̇ | 6 3̇ 2̇1̇ 1̇6 3̇ (2̇1̇6 1̇ | 5 5) 3̇ 2̇ 3̇ 2̇3̇2̇1̇ |
（哎 哪）塞（呀） 北 沙

北板 2/4 0 6 5 | 3 5 3 5 (2 3 | 5) 3̇ 21 |
（哎哪）塞（呀） 北 沙

1̇ 2̇3̇2̇1̇ (1̇6 5 3523 | 5 5) 1̇. 2̇ 1̇ 6 5 6 | 65 3 33 2 3. 3 32 6 | 1
陀 迎 烈 风，

61 6 (65 3 6 | 5) 1̇ 6 | 5 3 2 6 | 1
陀 迎 烈 风，

“北板”与“南板”除〔慢板〕唱腔节拍上有$\frac{2}{4}$拍与$\frac{4}{4}$拍的区别，旋律上有简繁的区别之外，〔二六板〕和〔紧板〕在节拍上和旋律上大同小异。

〔慢板〕是梅花大鼓的主要板式。此板式的唱腔多为末眼起唱板上落腔，被称为“眼起板落”。按其功能的不同，又有“开头腔”、“平腔”、“上落腔”、“下落腔”、“平句”等。“开头腔”由一对上、下句构成，专用于一个唱段开头的两句唱词，在每个曲目中只用一次。唱词尾字均为平声，上下句落音均为“1”。例如：

选自《黛玉悲秋》
（金万昌演唱　白奉霖记谱）

【慢板】 （开头腔）

4/4 (0 0 1. 1 5 1 | 1531 5 3 2 3 5 16 | 1 1 1 1 0 1) 3̇. 2̇ |
（在 那）

3̇ 6 1̇ 3̇ 2̇. 1̇ | 1̇ 2̇ 1̇ (65 3̇ 2̇1̇6 1̇ | 5 5) 5̇ 3̇ 5̇ 3̇ |
大 观 园 滴 溜

3̇ 2̇ 3̇ 1̇. 1̇6 5 3 (23 | 5 5) 3. 5 6 1̇ 1̇6 | 65 3 33 2 3. 3 32 6 |
溜 溜 起 了 一 阵 秋

1 (2. 1 1. 1 5 1 | 1531 5 3 2 53 5. 6 | 1 1 1 1 0 1) 5̇3̇ 2̇ |
风， （那 位）

5 5. 3 3 6 (2161 | 5) 3. 2 1 3 2 | 2 7 6 5 3 (53 1236 |
林黛 玉 娇 姿

5 5) 1 1 6 56 1 | 65 3 33 2 5. 3 32 6 | 1 (2221 1. 1 5 1 | (下略)
与众 不 同。

"平腔"是〔慢板〕唱腔中的主要唱腔。由上下句组成，在一番儿中根据唱词内容可作任意反复。上句一般落"3"音，下句落"1"音。例如：

选自《鸿雁捎书》
（金万昌演唱　白奉霖记谱）

【慢板】（平腔）

(前略) 4/4 3. 2 | 5. 3 3 21 1 (3 2161 | 5 5) 5 35 3 5 3 6 |
（那 位）昭 君 她 迈 步

2. 1 1 3 5 (23 | 5 5) 35 3 2. 1 6 1 | 6 6 3 (3 53 2 32 |
出 离了 牛 皮 宝 帐，

5 5) 6. 3 3 6 1 | 2. 1 1 1 65 3 (523 | 5 5) 3. 5 6 1 1 66 |
眼 望着南 朝 滚

65 3 3. 2 3 3 32 6 | 1 (2221 1. 1 5 1 | 1531 5 3 25 3 5 16 |
泪 痕。

1 16 1 1 0 1) 3. 2 | 3 6 3 21 1 (3 2161 | 5 5) 5 3 5 5 3 |
（哎 我）在 南 朝 哀 家

3 7 3 3 6 (3563 | 5 5) 3. 1 1 6 | 6 6 3 (3. 3 2. 3 |
住 的是 皇 宫 院，

5 5) 3 5 6 7 | 6 2 (7 6756 7 6 | 5 5) 3 6 1 1 3 |
到了 番 营 夜 晚

3 2 3 1 1 65 3 (523 | 5 5) 1 6 1 5 6 | 65 3 3 · 2 3 · 3 32 6 |
住 宿 牛皮 帐

1 (2221 1 · 1 5 1 | (下略)
中。

"上落腔"和"下落腔"是一对上下句，通常是用在一番儿的结束处。即上句唱腔后接〔上三番〕过板，下句唱腔后接〔下三番〕过板，如此而得名。"上落腔"是上句唱词的后半句，该唱腔旋律逐渐下降，曲调扩展，尾字有长达四小节的拖腔，落"2"音。"下落腔"是在〔上三番〕过板后，接唱的下句唱词。它的特点与"上落腔"相同。即，在下句唱词的后半句，唱腔旋律逐渐下降，尾字亦有拖腔，落"1"音，然后接〔下三番〕过板。例如：

选自《鸿雁捎书》
（金万昌演唱 白奉霖记谱）

【慢板】

(上落腔)

(前略) 4/4 (1 1 1 1 0 1) 3 2 | 5 · 3 3 2 1 1 · (3 2 1 6 1 |
(那 位) 昭 君 她

5 5) 3 1 3 5 3 | 2 3 1 1 6 5 3 (5 2 3 | 5 5) 7 2 2 7 6 |
玉 石 琵琶 怀 中

0 6 65 3 2 1 2 3 | (5 5) 6 6 2 | 4 - 3 · 2 323 3 |
抱 起，

(下落腔)

3 2 · 2 - | 2 (【上三番】略) 5 3 | 5 5 6 1 · (3 2 1 6 1 |
(哎 那) 您 看 她

5 5) 6 1 3 5 3 | 2 3 1 1 6 5 3 5 | (5 5) 2 3 56 5 6 |
眼 含 痛 泪 进 了 雁 门

7 6 2 2276 5635 | 6 1 4 3 2 (31 2223) | 4 6 6 · 5 3 · 2 |
关 城。

1 (【下三番】略)

"上落腔"、"下落腔"在一个曲目中一般只用一次。如果用在唱段中间，则"下落腔"后接奏〔下三番〕过板；若出现在唱段结束时，则演奏结束点儿。"平句"实际是"平腔"的简化，也是由上、下句组成。上句落"3"音，下句落"2"音，速度较平腔几乎快一倍。例如：

选自《鸿雁捎书》
（金万昌演唱　白凤霖记谱）

4/4（过板略）（平句）3 2 | 5 2 1 1·（3 2 1 6 1 | 5）2 5 3 5 |
（这位）昭君她 走一山

5 3 3 1 3（7 6 | 5）3 2 1 6 1 6 | 0 6 3（3 5 2 3 |
又一山 山山不 断

5）6 2 7 6 2 | 7 7 6 2（7 6 | 5）3· 7 7 6 |
走一岭 又一岭 岭层

7 2·（7 4 5 7 6 | 5）
层。

〔二六板〕又称〔野鸡溜〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），也是由一对上下句组成，上句先扬后抑，落"3"音，下句先抑后扬，落"2"音。板起板落，曲调简洁，节奏较快，说唱性强。通常，〔慢板〕的"平句"转〔二六板〕，由下句开始。例如：

选自《宝玉探病》
（郭筱霞演唱　刘书方记谱）

4/4（1 1 1 1 1 1）【慢板】53 2 |（平句）3 5 1 5 65 3（2161 | 5 5）3 6 1 5 3 |
（哎哪）贾宝玉 一挑

2321 1 3（6 5 3 6 | 5）1 3 6· | 2/4 3（3）|【二六板】2 7 6 |
帘栊 走进去， 阵阵的

2 2 | 3 2 7 6 | 2（7）| 1 6 6 1 | 3（0 65 | 3）X X |
清香扑面冲。 但则见 金漆

X X | i 5 6 i | 3 (2 3) | 0 7 2 | 2 7 6 |
八 仙 迎 门 放， 太 师 交 椅

5 6 7 | 0 2. | (下略)
列 摆 西 东。

〔紧板〕又叫〔上板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），由一对上下句组成。速度越唱越快，曲调简单，演唱比较自由，多为半说半唱，犹如数板。上句落“3”音，下句落“2”音。多用在最后一番，即情节达到高潮处。例如：

选自《宝玉探病》
（郭筱霞演唱 刘书方记谱）

【二六板】 【紧板】
2/4 0 7 7 | 2 2 | i 3 5 6 | 1/4 2 i | i i | 3 5 |
案 上 方 交 十 二 点 钟，钟 声 惊 醒

(3 6 | 5) i | i i | 3 (2 3 | 3) 2 | 2 7 | 7 7 | 7 i 3 | 3 56 |
林 黛 玉， 揉 揉 二 目 倦 眼

2 (7 6 | 5) X | X X | X (7 6 | 5) 3 | 3 5 | i 6 | i |
睁。 叫 丫 鬟： “快 给 二 爷

i . 5 | 5 i 6 | 3 (3 2 | 3) 7 | 7 2 7 | 2 | 2 | 2 7 |
铺 好 了 坐 褥， 酽 酽儿的 沏 茶 擦 净

7 2 | 2 (7 6 | 5) (下略)
茶 盅。

又如：

选自《王二姐思夫》
（宋大红演唱 白凤霖记谱）

【紧板】
(前略) 1/4 0 . 3 | 3 3 7 | X | 0 X | X X | X . (2 | 2) 5 |
王 二 姐 泪 如 梭， 前

行来在梳妆桌。摘下

菱花照一照，照照模样

却如何。（中略）低头就把花

【慢板】

园进，抬头瞧见我的张二

哥。（啦）我就一把手（下略）

以上三种板式为梅花大鼓唱腔的基本板式。此外，还有一些被称之为〔怯郝〕、〔四季〕等的插入腔。例如《宝玉探病》中的〔怯郝〕：

选自《宝玉探病》
（郭筱霞演唱　刘书方记谱）

（前略）（哎哪）紫鹃说：莫非说

二爷你前来探

【怯郝】

病

2 - - - | 3 4 3. 2 1 2 | 3 4 5 3 2 1 2 |
千 万 的

3. 2 3 - 2 | 5 3 2 3 - 5 | 6 i 6 5 |
（啊）

4. 5 3 - | 2 3 2 1 6 1 2 | 3 5 2 3 4 - | 3. 5 3 2 1 6 1 2 |

3 6 4 3 2 0 3 2 3 4 | 3 - - 3 | 2 1 2. 1 2 3 |
莫 要

5 - - i | 6 5 - 6 | 5 6 5 4 2 1 1 2. 1 | 1.（接〔下三番〕略）
高 声。

〔怯郝〕是吸收山东大鼓艺人何老凤所唱之“十三咳”腔改编而成。北京人对外省方音称之为“怯”，同时郝老凤也实为何老凤之误，但传流下来也只能仍称为〔怯郝〕了。其唱腔的结尾转到梅花大鼓的〔下落腔〕上。用〔怯郝〕的曲目还有《拆西厢》。〔四季〕也仅用在《黛玉悲秋》。例如：

【四季】

4/4 3 5 i 6 5 4 3 | 3 5 2 -（6 1 | 2）5 6 5 4 3 |
到 了 春 来， 黄 莺

3 5 2 - 3 5 | 2 3 2 1 1 1 6 1 | 2 -（2 1 6 1 |
儿， 紫 燕 儿，

2）5 6 5 4 3 | 3 2 - 3 5 | 2 3 2 1 1 1 6 1 |
桃 绒 儿 柳 絮

2 - 6 5 | i. 6 5 3 | 2 3 5 i 6. 5 4 |
儿， 真 是 娇 滴 滴 的 可

（平腔）

3. 2 1 (1 6. 5 3. 5 | 6 1 5 3 23 5 6532 | 1 5 1 1 1 5) 3. 2 |
爱 （哎 哪）

3 6 1 2 3 (1612 | 3) 3 1 3 | 2 7 765 3 (2 |
百 草 花 开 放

5) 3 51 16 | 653 3. 2 3 2. 6 | 1 (2. 1 1 1 5 1 |
万 紫 千 红。

1 3 5 3 2 3 5. 6 | 1565 1 1 1 1 1 5) | 3 51 6. 5 4 3 |
到 了 夏

3 5 2 - (6 1 | 2) 5 6. 5 4 3 | 3 2 - 3 5 |
来 菖 蒲 儿，

2 3 2 1 1 1 6 1 | 2 - (2 1 6 1 | 2) 5 6. 5 4 3 |
蒲 棒 儿 荷 花

3 2 - 3 5 | 2 3 2 1 1 1 6 1 | 2 0 7 2 |
儿 荷 叶 儿 上 有

6 - 1 - | 4 - 3. 2 | 3 1 (1 6. 5 3 5 |
露 水 珠 儿 衬，

6 1 5 3 2 5 3 23 | 5 6 1 1 1 5) 3. 2 | 3 6 1 2 3 0 (2161 |
（哎 哪）避 暑 的

5) 3 1 2 3 | 2. 1 1 165 3 | 0 3. 1 1 6 |
才 子 佳 人 水 阁

5· 3 2 3 2· 6 | 1 (3212 7656 3· 5 | 6 1 5 3 2 5 6532 |

凉 亭。

1 5 1 1 1 1 1 5) | 3 5 i 6· 5 4 3 | 3 5 2 - (6 1 |

到 了 秋 来，

2) 5 6· 5 4 3 | 3 2 - 3 5 | 2 3 2 1 1 1 6 1 |

严 霜 儿， 冷 露

2 - (2 1 6 1 | 2) 5 6· 5 4 3 | 3 2 - 3 5 |

儿， 残 花 儿

2 3 2 1 1 1 6 1 | 2 - (2 1 6 1 | 2) i 6· 5 4 3 |

败 柳 儿， 人 人 都

2· 3 5 i 6 5 4 | 3· 2 1 (i 6· 5 4· 5 | 6 i 5 4 2 12 4 6 |

可 叹，

5 6 1 1 1 5) 3· 2 | 5· 3 32 i i (2i6i | 5) 3· 5 5 3 |

（哎 哪）悲 秋 的 黛 玉

2· i i i6 5 3 (23 | 5) 3 5 i i 6 | 65 3 2· 3 3 2· 6 |

姑 娘 对 景 伤

1 (2221 1· 1 1 1 | 1 3 5 3 2 3 5· 6 | 1565 1 1 1 1 1 5 |

情。

3 5 i 6· 5 4 3 | 3 5 2 - (6 1 | 2) 3 6· 5 4 3 |

到 了 冬 来。 朔 风

3 2 - 3 5 | 2 3 2 1 1 1 6 1 | 2 - (2 1 6 1 |
儿 瑞 雪 儿

2) 5 6·5 4 3 | 3 2 2 - 3 5 | 2 3 2 1 1 1 6 1 |
鹅 毛 儿 片 片

2 0 2 7 | 2 0 2 2 7 | 6· 1 2 3 2 1 |
儿 真 是 咯 滴 滴 滴 冷，

1 (6561 5165 3561 | 5·3 23 5 3 23 5 6 | 1 5 1 1 1 5) 3·2 |
（啊） （哎 哪）

1 3 3 (2 1 6 1 | 5) 3 1 3 | 2·1 1 1 6 5 3 (2 |
守 红 炉 才 子 佳 人

5) 3· 1 1 6 | 5·3 3·2 3 2·6 | 1 （小过板略）
暖 阁 之 中。

〔四季〕为据山东大鼓的唱腔改编而成。唱腔曲调的前部分化用山东大鼓，后部分是梅花调的“平腔”。

梅花大鼓传统曲目的音乐唱腔结构主要为板腔体，个别曲目亦有板腔曲牌混合体，如金万昌最拿手的曲目《老妈上京》（又名《怯绣》）。他的音乐结构为头尾用梅花大鼓的〔慢板〕唱腔，中间则用单弦牌子曲的曲牌连缀，如：〔梅花调〕、〔吴桥落子〕、〔云苏调〕、〔湖广调〕、〔打新春〕、〔绣麒麟〕、〔丢戒指〕、〔金钱莲花落〕、〔北银纽丝〕、〔太平年〕、〔梅花调〕。

二十世纪五十年代初，弦师白凤岩在传统梅花调的基础上创制了“新梅花调”。他首先改变原梅花大鼓固定的板眼起落规律，去掉唱词中的“哎哪”等虚词，使曲调清新明快。如《龙女听琴》的“开头腔”：

4/4 0 7 3·5 (3 2 1 2 | 3) 3 5 3 3 2 7 | 6 2 2 (7 6 5 6 7 2 |
一 轮 明 月 挂 高 天，

6) 3 · 5 3 3 5 3 | 2 35 65 76 | 5 3 · 2 1 · 6 56 |

茫 茫 海 水 衬

653 3 · 2 3 2 06 | 1 (2723 47 4 03 | （下略）

青 山。

其次，对在唱段中加入的若干小曲和单弦牌子曲曲牌的运用，不作简单的填词搬用，而是根据梅花大鼓音乐唱腔的风格特点进行再创造；三弦伴奏也是按梅花大鼓的定弦方法定弦；第三，对所选用的小曲，有一些作了更名。如：〔赞明月〕（原〔明月五更〕）、〔河泊曲〕、（原〔绣荷包〕）、〔兰房曲〕（原〔进绣兰房〕）、〔下棋歌〕（原〔小下棋〕）、〔山西歌〕（原〔山西五更〕）、〔赤壁歌〕（原〔三国五更〕）、〔思凡曲〕（原〔尼姑思凡〕）等。所选用的单弦牌子曲有〔四板腔〕、〔叠断桥〕、〔小桃红〕、〔黄鹂调〕、〔小磨坊〕等。例如：

选自《龙女听琴》

（新岚云、龙洁萍演唱 白奉霖记谱）

【兰房曲】

4/4 06 45 61 564 | 5 3 · (4 03 | 23 46 43 24 |

听 琴 声

35) 2 · 3 5 61 | 5 · 3 232 1 | 061 5643 2 (6 01 |

喜 坏 了 琼 莲，

5 06 4 05 3 02 1235 | 2) 6 45 7 · 6 5643 | 323 43 (2345 4324 |

暗 思 想

3) 2 523 5 61 | 65 3 232 1 | 0 6 43 2 7 · 7 |

这 琴 韵 非 凡 定 是

7 6 2 156 1 (62 | 1) 5 · 3 23 56 | 5 21 61 2532 |

有 才 貌 的 青 年。

1 (61 5643 2356 5235) | 3 2 2 - | 323 53 21 1 · 2 |

她 轻 轻 的 穿 过

65 6· 6 (6 6 | 6 6 6·5 3561 6535 | 6 05 65 6) 0 5 3 |
竹

56 43 2·3 56 | 05 32 121 61 | 5·2 35 21 61 |
林 细 看。

5 (5 56 55 323 | 5 i·3 2 i 656i | 5)

《龙女听琴》是在音乐唱腔上创新较多的梅花大鼓，全段共用了十二支曲牌，被称之为“十二景”。二十世纪六十年代，曾被中央广播合唱团改编成用管弦乐队伴奏的合唱曲。

二十世纪五十年代中期韩德福对梅花大鼓音乐的改革，是取“北板梅花调”〔慢板〕一板一眼($\frac{2}{4}$拍)的结构，对“南板梅花调”传统唱腔旋律加以简化，去“南板梅花调”唱腔旋律一波三折、委婉缠绵的阴柔之气，而赋予梅花大鼓音乐以阳刚之美。其特点是：唱腔的起落改眼起板落为板起板落；删除了传统演唱时的全部衬词、衬字；行腔、过门均作了简化处理，唱词字位排列也相对密集。例如：

选自《玉玲珑》
（曹宝禄、刘淑慧演唱 刘书方记谱）

【慢板】（开头腔）（♩=80）

35 52 | 53 (2i6i | 55) 32 | 25 32 | 32i i·2 |
韩 世 忠 落 魄 江 湖

6·5 3 (623 | 55) 3·2 | i·6 56 | 653 2 | 3 2·6 |
志 未

1 (161 3216 | 1·1 51 | 1561 53 | 23 5·6 | 1·6 11) |
偿，

272 27 | 6 3·2 | 22 76 | 272 27 | 6·5 3 (623 |
正 遇 着 金 兵 入 寇

55) 35 | i6 56 | 653 2 | 3 216 | 1 (161 3216 |
侵 占 汴 梁。

1·1 61 | 1561 53 | 23 5·6 | 16 11) | （平腔）2 1 1 6 |
怀 壮

66 3 | (35 23 | 55) 53 | 33 1 | 2 2· (1 |
志 欲 报 国仇

6123 2161 | 2312) 35 | 21 61 | 66 3 | (353 23 |
谈 兵虎 帐，

5) 26 | 2 2 | 2 76 | 2 (76 | 5) 276 |
到 金陵 投奔义 师 奋

5·6 76 | 62 7 | （下略）
志 鹰 扬。

梅花大鼓的伴奏音乐包括过板音乐和伴腔音乐两部分。乐器基本以齐奏方式随腔伴奏。但由于各个弦师所采用技法的不同，有时采用加花衬点、垫点等手法，故其色彩又十分丰富。

过板音乐包括唱段的前奏和唱腔段落中的间奏两种。

前奏又称大过板，为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），一般为十八小节，奏至最后一小节时，速度渐慢，以便于起唱。例如：

【大过板】
4/4 (2 5 06 | 1565 1 1 5 03 | 23 1 03 2373 2723 |

55 323 51 61 | 36 2623 5356 1·216 | 5612 6·5 326 6532 |

1·235 1116 566 1612 | 36 51 3 - | 3 - 4 - |

3333 4·4 334 3432 | 767 27235 3227 6·567 | 2723 5·653 23535 6532 |

1112 3·232 1253 2161 | 5 5 6 5 4 3· 2 | 127656 1213 235535 6532 |

1 3 2 6 7 - | 7· 3 2 3 5· 6 | 1565 1 1 1 5 ）（唱腔略）|

梅花大鼓唱腔中的间奏有两种，一种是小过门，一种是大过门。用在〔慢板〕唱腔中句与句之间的小过门，其起落规律，曲调旋律基本相同，一般均为三小节。例如：

【慢板】（上句）

（前略）4/4 3· 5 6 i i6 | 65 3 33 2 3· 3 32 6 | 1（2· 1 1· 1 5 1 |

起 了 一 阵 秋 风

（小过门）

1531 5 3 2 53 5· 6 | 1 1 1 1 0 1 ）5 3 2 |（下略）

（那 位）

又如：

【慢板】（下句）

（前略）4/4 0 3 6 i 6i6i | 6·5653 3· 2 3· 3 32 6 | 1（2221 1· 1 1111 |

暖 又 寒。

（小过门）

15 3 5 3 2222 5· 6 | 1 1 1111 1 1 1 ）3· 2 |（下略）

（哎 这）

用在〔二六板〕句与句之间的间奏，一般以一拍或两拍的垫点作小过门，若分段落的话，则过门稍长一些。例如：

【二六板】（上句）

（前略）2/4 i 5 6 i | 3（0 65 | 3）X X | X X | i 5 6 i |

但 则 见 金 漆 八 仙 迎 门

（下句）

3（2 3）| 0 7 2 | 2 7 6 | 5 6 7 | 0 2· | 5 6 i |

放， 太 师 交 椅 列 摆 西 东。 左 边 金

0 i | 6 i i 6i | 3（2 3 | 5）2 2 | 2 3 5 6 | 7 2 | 7 6 56 7 |

钟 右 边 玉 磬， 梅 花 鹿 的 仙 鹤

6 3. 5 | 6 i 6 5 | 3 2 7 6 | 1 (2 | 1 1 1 1 | 1 3 5 3 | 2 3 5. 6 |
古 铜 的 寿 星。

1 6 1 1 | 1 1) 5 3 2 | （下略）
（哎 那）

大过门是指〔慢板〕唱腔中，“上落腔”后的〔上三番〕与“下落腔”后的〔下三番〕，通常分别用在〔慢板〕唱腔一番儿之末的上句和下句。〔上三番〕一般接唱腔尾音“2 ”起奏，速度由慢渐快。例如：

（上落腔）

（前略）4/4 3 2 3 5. 6 | 7 2. 7. 6 6 6 | i 5 2 3 4. 3 |
睡 了 午 觉。

【上三番】

2. 32 7 27 6 7 | 2 - - - | (2 - - - | 2. 1 2 2 0 3 2161 |

21 2 0 5 3532 1235 | 2 7 2723 4 - | 4 - 3. 2 1231 |

2312 3232 1613 2172 | 6 3 7 3 6 3 6367 | 2723 44 3 23 4 3432 |

1112 2312 1613 2161 | 5555 5555 5555 5556 | 127656 1113 2312 3 6 |

1 0 2 0 7 - | 7. 3 2 3 5. 6 | 1 6 1 1 1511) （下略）

〔下三番〕接唱腔尾音“1 ”起奏，速度变化多端，曲调起伏跌宕。因弦师演奏各有千秋，故往往是演出中观众喝彩之处。例如：

（下落腔）

（前略）4/4 i653 23 1 2 3 | 5 6. 5 4 5 | 2 7 6 4 3 |
到 了 馆 中。

【下三番】

2 3. 5 3. 2 2 1 | 1. (5 6 i | i 5 5. 3 2 3 2i6i |

5 5 5 3 2 3 5. 6 | 12 6 1261 2235 2321 | 6156 6561 2235 2321 |

6155 6561 2 35 2321 | 6155 6561 6561 6561 | 2532 1235 2 - |

2 - 2 5 5332 | 1612 3532 1235 2161 | 5 5 5 6 5656 1. 1 |

1561 5656 5. 1 3. 2 | 1 5 6 56 12 6 1612 | 3 6 5 4 3 - |

3 - 4. 3 | 2123 5653 23 5 2532 | 1 6 1 0 1561 5165 |

3561 5653 56 1 5132 | 1612 3532 1613 2161 | 5 55 5 55 5555 5555 |

12 6 1365 2311 6123 | 1 03 2 1 7 77 7 7 | 7 77 7 7 6. 5 3 2 |

1 5 1 1 1 1 1 1 ）（下略）

〔下三番〕亦可作为段落之间的间奏。在新梅花调中，所用的〔上三番〕和〔下三番〕均有所改革。主要是将其简化，以避免伴奏乐队纯技巧的演奏，影响演员对唱段内容说唱的连贯。

梅花大鼓的伴腔音乐除随腔伴奏外，也经常采用加花衬点、垫点、看家点等手法。例如：

垫点

伴奏 3. 2 | 3 5 3. 2 1 53 2161 | 5 5 3. 2 1 3 2 |

唱腔 53 2 | 5 5. 3 3 6 0 | 0 3. 2 1 3 2 |

那 位 林 黛 玉 娇

垫点 加花衬点

2 7 6. 5 3 53 1236 | 5 5 1 1 16 5561 | 6553 5332 5333 5226 |

2 7 6. 5 3 0 | 0 1 1 6 5 61 | 65 3 33 2 3. 3 326 |

姿 与 众 不

| 1 1 2221 1·1 5 1 |
| 1 - 0 0 | （下略）

同。

又如：

伴奏 | i6 i6 | i6 56 | i5 6i | 32 35 | 02 76 |
唱腔 | X XX | XX 0 | 2i 1 | 3 0 | 0X X |
韩 湘子 站在 云 端 上 不 多

| 72 76 | 56 76 | 23 27 |
| XX 0 | 25 76 | 2 0 | （下略）
一时 来到 长 安。

梅花大鼓的伴奏乐器是三弦、四胡、琵琶、扬琴、木板、书鼓。三弦为主奏乐器，定弦是“1—5—1”，如演唱综合体的曲目，则根据不同曲牌所需而变换定弦，如改成“4—1—4”或“5—2—5”；四胡定弦为“1—5”；琵琶定弦为“5—1—2—5”。

奉调大鼓音乐　奉调大鼓音乐是在唐山大鼓音乐基础上，借鉴东北大鼓、铁片大鼓的表现手段和评剧、皮影调音乐的一些表现手法形成的。

奉调大鼓用北京话演唱。唱词为上下句式，基本句式为二、二、三格的七字句和三、四、三格的十字句。如：

梦冬　万卉　敛光华，
冷淡　斜阳　映落霞。

潇湘馆　重翻千种　苍梧案，
悼湘妃　竹节成斑　泪点杂。

但是，占多数的唱词是在七字句、十字句基础上的变化句式，其共同特征是加的衬词、衬字较多，甚至也有加衬句的。七字句的变化句式如：

宝玉他　娶亲　犯了病，
他是昏聩　癫狂　势更加。

十字句的变化句式如：

他们二人　拜罢了天地　把洞房给入，

少不得　坐帐交杯　把旧套学。

段落甩腔处加衬字的上句和加衬句的下句如：

只要是　哄入了洞房　行罢了礼，

我的祖母哇　管保您　忧虑全无把烦恼消，我叫您　欢天喜地　乐消遥。

奉调大鼓每个曲目唱词多为八十句左右，演唱时分为四或五个段落不等。曲目开始的一二句押韵落平声，之后是奇句不押韵落仄声，偶句押韵落平声。

唱腔的音乐结构为板式变化体，板式有〔慢板〕、〔快三眼〕、〔垛板〕、〔快板〕。板式连接的基本规律为：〔慢板〕转〔快三眼〕转〔快板〕转四句〔慢板〕结束。〔垛板〕穿插用在〔慢板〕、〔快三眼〕唱腔之中，或为〔快三眼〕转〔快板〕的过渡。如《宝玉娶亲》的板式连接为：〔慢板〕——〔垛板〕——〔慢板〕——〔垛板〕——〔慢板〕——〔快三眼〕——〔垛板〕——〔快板〕——〔慢板〕。

〔慢板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），是奉调大鼓的主要板式。唱腔的主要特征为似唱似说，唱与说或说与唱之间的转接过渡十分自然。〔慢板〕基本句的上下句唱腔均起于头眼落于板上，每句四小节，上句唱腔落 “**3**”音，下句唱腔落“**1**”音。例如：

选自《宝玉哭黛玉》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

0 2 3 1 2 | 2 0 4 3· | 0 0 5 5 | 3 0 0 0 |
老 贾 母　担 心　添 惊 怕，

0 4 3 5 3 | 0 6 3 3 | 3 2 3 2 2· | 3 1 0 0 0 | （下略）
王 夫 人　背 地 里　也 泪　滴　嗒。

但在实际演唱中，〔慢板〕唱腔的起与落是非常灵活的，这也是魏喜奎在奉调大鼓演唱上的一大特征。例如：

选自《宝玉哭黛玉》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

0 0 6 6 6 5 | 0 i 6 6 3 | 3 0 0 i 6 | 0 3· 0 0 |
但 则 见　竹 梢 滴 露　垂 清　泪，

0 0 6 5 3 5 | 5 0 i 6 i | i 5 3 2 1 - | 2· 3 1 0 | （下略）
松 影　荫 浓　带 晚　霞。

〔慢板〕唱腔除上述基本句式外，尚有几种因功能不同而形态各异的唱腔，其中有："起腔"、"甩腔"、"花腔"等。

"起腔"，分曲目开始处的起腔和段落开始处的起腔两种。曲目开始处的起腔上句落音较自由，下句一般落"3"音，有时亦可落"4"音。此处的起腔由四句构成，一般情况下旋律性强，旋律起伏也较大，唱腔常见突破每句四小节的规范，在奉调大鼓中是最抒情的部分。起腔四句后即转入〔慢板〕的基本句。例如：

选自《宝玉哭黛玉》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

（起腔）

0 i 5 6. 0 | 0 i 5 6 i 6 5 | 4 0 5 3 5 | 5 3 5 (23 4 3 2 |
梦 冬 万 卉 敛 光 华，

1 6 5) 5 i i 65 4 | 4 6 i 6 5 4 3 | 2 5 3 3 1 | 1 3. (23 4 3 2 |
冷 淡 斜 阳 映 落 霞。

1 6) i 6 5 | 3 5 6 i i | 5 4 2 4 | 5 - - 4 |
潇 湘 馆 重 翻 千 种 苍

4 3 5 5 3 | (23 4 3 2 1 6) 6 | i 6 5 6 i | 6 5 4 3 2 - |
梧 案， 悼 湘 妃 竹 节 成 斑

（基本句）

2 3 6 1 2 | 2 4. (23 4 3 2 | 1. 2) 0 1 5 5 3 3 | 3 0 3 6 (3 |
泪 点 杂。 宝 玉 他 娶 亲

2 3 1 5) 3 2 4 | 4 5 3 (2 4 4 2 | 2 1) 0 X X X X | X 0 5 3 5 |
犯 了 病， 他 是 昏 聩 癫 狂

5 5 3 3 2 | 3. 1 1 0 | （下略）
势 更 加。

又如：

选自《宝玉娶亲》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

0 7 6 (5 7 | 6) 6 4· 5 6 | 6 0 6 i i· | 2· i 7 6 5 |
瀛洲　芳草　随风飘，

6 - (6 5 6 | 6 5) i 6 i 6 5 | 4· 5 6 i 6 5 4 3 | 2 5 2 4· |
岸上的水仙　怒含

0 3· (23 4 3 2 | 1) i 6 i i | 6· i 6 5 4 2 4 5 | 6 5 6 6 i |
苞。大观园美景依然

i 0 7· 6 6 | 6 5 4 3 2 - | 0 i 5 i 6 5 | 4 i 6 5 5 4 |
添春色，只有那宝玉他一病

4 3 6 1 4 | 4 3· （下接【慢板】基本腔）
还未把灾消。

段落开始处的起腔为两句，有上下句均落“3”音然后转入基本句式的；例如：

选自《宝玉娶亲》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

（起腔）
0 6 i 6 i | i i 65 4 5 6 | 6 i 6 5 3 5 | 3 (32 5 23 4 3 2 |
老贾母　闻听此言　面带着笑，

1 6) 5 6 5 6 6 | 0 5 3 3 5 | 5 3 3 1 1 2 3 1 | 1 3· (23 4 3 2 |
说这件事　全让凤丫头你代劳。

（基本句）
1 12 3) 32 2 12 3 | 3 5 2 5 3 3 | 0 3 3 3 2 | 2 3 (2 2 4 4 2 |
凤姐她　吩咐林家的　快去借紫鹃，

2 1) X X X· | 0 6i 3 3 4 3 | 1 2 3 2 3 1 | 2· 3 1 （下略）
林家的　来到了潇湘馆用目瞧。

也有上句落“1”音，下句落“3”音，再转入基本句式的。例如：

选自《宝玉哭黛玉》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

0 6 6 i (2 | 4 5) i 6 3 | 0 2 3 3 5 | 6 1 (5 23 4 3 2 |
细想情 全都是 我误了 你，

1) 6 5 6 5 6 | 6 5 6 6 5 4 3 | 2 6 1 4. | 3 （下接基本句）
把你一条 小命儿 妄糟蹋。

段落处起腔特点是开唱音区较高，但旋律性则不如曲目开始处的起腔旋律舒展，每句腔的长度则与基本腔相同，每句四小节。

“甩腔”，多用在一段落唱腔结束时，有大甩腔和小甩腔两种。甩腔，由一对上下句组成，上句从旋律到节奏要为下句把腔甩出来作铺垫，一般大甩腔的上句旋律的音区要提高，落音也改为不常见的“2”音上。例如：

选自《宝玉娶亲》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

（甩腔上句）
0 6 i i6 i 6 5 | 3. 5 6 5 6 6 | i 6 i i 6 5 | 3. 5 6 i 6 5 4 3 |
只要是 哄入了洞房 行罢了礼，

（甩腔下句）
2 2 2 4 6 1 | 2 - 2 4 1 2 | 4 - i 6 | 2 7 6 7 6 5 7 |
我的祖母 哇 管 保 您 忧虑全无把烦 恼

6 3 5 6 | 2 i 7 6 | 5. 6 5 6 7 2 | 2 6 - - |
消，我叫您 欢 天 喜 地

6 2. 4. | 4. 5 3 2 32 | 1 2 4 2 1 7 6 | 5 6 1 6 5 4 |
乐逍 遥。

(5. 6 5 4 2 1 4 4 | 1 - - 1 1 | 1. 1 1 1 | （下略）

小甩腔的上句唱腔旋律也要提高，落音则“3、1”皆可。小甩腔的特点是将腔用在句间而

不用在句尾。例如：

选自《宝玉娶亲》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

0 5 6 i i | i i i 65 4 | 4 i 6 5 3 2 | 6 1 (3 5 2 3 4 3 2 |
猛 然 间 一 见 吃 惊 非 小，

1 1) 6 i | 7 2 - - | 2 - 7 7 | 6 5 4 3 |
我 的 林 妹 妹 呀

2 - - 4 | 2 4 2 1 6 1 | 2 4 6 5 (4 1 2 4 | 1 - - - |
我 怎 么 会 找 不 着？

1· 1 1 1 |（下略）

以上两例中，大甩腔“乐逍遥”的“遥”字唱腔结束在末眼，停在“4”音上；小甩腔“着”字的唱腔停在头眼“5”音上。事实是演员在这里只唱了半句腔，后半句甩腔是由乐队演奏完成的，大甩腔乐队接了“5·6 5 4 2 1 4 4 | 1 - -”，小甩腔乐队接了“4 1 2 4 | 1 - - - |”，这两个落在板上的“1”音才是甩腔的结束。甩腔在魏喜奎演唱的唐山大鼓时期是没有的，奉调大鼓的这种甩腔，是弦师韩德福与演员魏喜奎借鉴京韵大鼓甩腔的方法创造的。

“花腔”，多是根据故事情节表现的需要而设计的，一般用在〔慢板〕中，比较典型的如《宝王娶亲》中，唱至迎娶新娘的花轿来到，乐声高奏，男女欢腾的情节时，唱腔的设计作了刻意的加工。例如：

选自《宝玉娶亲》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

0 6 6 i | 6 i i 5 6 5 | 6 i· 65 5 5 | 5 3 3 (2 3 4 3 2 |
雪 雁 她 正 然 思 想 听 见 说 花 轿 来 到，

（花腔）
1) 6 5 3· 5 | 6· (7 6765 3235 | 6 -) 3· 5 | 6· (i 6i65 3235 |
听 那 唢 呐 吹 鼓 儿 敲，

6 6) i i | 0 i 5 i 5 7 | 6 5 4 - - | 6 1 3 3. 2 1 |

男男 女女闹 声 高 好 热 闹。

1 4 6 1 2 5 3 2 | 1 6 5 1 6 5 4 | 5. 6 5 4 (2 1 4 | 1. 1 1 1 |

1) 6 5 6 - | 6 2 7 6 | 5. 6 5 6 7 2 | 6 i (4 2 4 5 |

看 那 服侍的 小 丫 鬟

6) 6 i 5 i i i | 3 3 5 6 5 6 | 6 2. 7 7 | 6 6 - - |

把轿 帘给 掀 起,雪 雁 她 搀 扶着 新人

6 4 3 2 3 4 | 4 3 5 (2 3 4 3 2 | 1) (下略)

忙 捧 毡 条。

〔快三眼〕,一板三眼($\frac{4}{4}$拍)。唱腔的基本结构同〔慢板〕,区别是演唱的速度较快,旋律较简,演唱时"说"的成分更大一些,多用于表现较为紧张时情节内容。例如:

选自《宝玉娶亲》
(魏喜奎演唱 包澄絜记谱)

0 X X X X. X | X X X X. X X X | X X X X X X X | X X X (2 4 4 2) |

袭人说:哟!这 可是老 爷 的 主意 谁 敢 把他 拦挡 啊,

6 6 2 7 7 6 | 6 5 3 5 | 0 3 2 1 7 | 2 3 1 (1 1 |

他 说 林 姑 娘 的 命 小 她 的 福 又 薄。

1 1) 6 i 6 i | i 2 i 6 i | i 6 5 i 6 5 | 5 6 (5 2 3 4 3 2 |

倒 不 如 薛 姑 娘 她 的 福 气 大,

1 6) 5 i 2 i 6 5 | 4 5 6 i 6 5 4 3 | 0 6 3 5 3 4 | 4 3. (2 3 4 3 2 |

你们 这 是 两 姨 兄 妹 来 作 凤 鸾 交。

$\frac{2}{4}$ 1 6) || (下转【垛板】略)

〔垛板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。基本句为每句四小节，上句落音较自由，下句落“1”音。但是在实际应用时，常常因为加了“三字头”或衬字，句子的小节数有所增加。〔垛板〕在奉调大鼓中的应用有两种类型，一种是在铺叙故事情节中，遇有情绪较为紧张的时候由〔慢板〕转入〔垛板〕；一种是遇有大段抒情排比句时亦由〔慢板〕转为〔垛板〕。前者显得紧凑，后者较为抒情。〔垛板〕不能在唱段中自起自收，除必须由〔慢板〕或〔快三眼〕转入之外，结束也必转入〔慢板〕或〔快三眼〕，有时也作为〔快三眼〕转入〔快板〕的过渡句，例如：

选自《宝玉娶亲》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

【慢板】

0 65 35 6 | 6 6i 65 35 | 6 0 5 6 61 | 1 2 3 1 (11 |
若与他 迎娶宝钗 他准不 饶。

2/4 1 1) | 【垛板】5 5 | 05 35 | 3 5 | 61 2 |
前思 后想 怎么 好，

5 5 | 3 - | 53 23 | 5 - | 03 5 |
这件 事 凤姐 她 早就

65 63 | 25 52 | 35 (1) | 3 5 | 61 2 |
看透 把话 学。 老祖 母

05 53 | 3 5 | 5 21 | 61 23 | 63 6 |
您何必 自己 添烦 恼， 要 据我看

3 - | 0 5 | i i | 65 6 | 3 - |
宝 姑娘 她的福 大

55 23 | 55 52 | 35 1 | （下略）
林妹 妹 她的命 薄。

又如：

选自《宝玉哭黛玉》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

【慢板】

0 5 i i 6 | i 5 i 6 5 4 3 | 2 3 5 5 2 | 0 3. (2 3 4 3 2 |

你定是那王母宫中的萼绿华。

2/4 1 1 2 3 5) | 【垛板】3 3 | 6 1 2 | 0 2 5 | 5 5 |

我爱你　品格清奇

5 5 | 5 2 (3 5) | 2 3 5 | 6 1 2 | 6 5 6 |

无俗态，我喜你　性情

6 2 | 3 2 5 | 3 2 1 | 3 5 | 6 1 (2) |

优雅厌繁华。我羡你

6 5 6 | 6 5 6 | 6 5 6 | 0 6. | 2 5 |

千灵百俐见事快，我慕

6 1 (2) | 7 6 | 6 6 3 | 2 3 4 | 3 2 1 | (下略)

你心高志大你把人压。

〔快板〕，无眼板（$\frac{1}{4}$拍）。用于故事情节的高潮处，后接四句〔慢板〕为一曲目的结尾。〔快板〕的结构同〔垛板〕，速度较〔垛板〕快一倍。例如：

选自《宝玉哭黛玉》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

【快板】

3 2 5 | 5 | 6 5 6 | 6 5 6 3 | i 6 | 0 6 3 | 2 5 |

不久的夜台见面重相会，我和

2 5 | 3 2 | 5 5 | 6 5 5 2 | 2 (1) | 3 3 2 | 5 |

你地下成双胜似家。这段情

3 5 | 3 5 | 7 6 | 0 6 3 | 5 6 6 | 3 (2 4 3) |

直到地老天荒后，我一个

（渐慢）　　　　　　　　　　【慢板】

3 5 | i 6 5 | 5 5 2 | 3 2 1 | 0 i 6 6 3 | i 6 i 5 7 6 |

怨种　愁恨　永未　拔。　直哭到　月　暗　星稀

6 5 25 3 | 3 - (23 4 3 2 | 1) 7 6 - | (6) 5 i 6 5 | 3. (2 3 3 |

无了气色，　　　云愁　雨　注

3) 4 2 3 4 | 3. 5 3 - | (3) 2 6 2 7 6 | 5. 6 i i 5 3 |

遮满了光　华。　　贾宝　玉　弃了红尘，到

2 5 2 1 1 5 6 | 1. 2 6 5 (4 1 2 4 | 1. 1 1 1 | 1 0 0 0) ‖

五台　山上出　了　家。

奉调大鼓的伴奏过门有三种，开唱过门、段中过门、专用过门。开唱过门是曲目开始时用的过门，段中不用。例如：

0 3 2 1 | 5. 6 5 5 0 1 2 4 | 1 4 6. 5 4 5 | 24 1 6. i 5. 6 5 5 |

2412 4245 656i 56 i | 6. 5 4 4 5. 5 5 5 | 3 - 3 3 2 1 |

5. 6 5 5 0 1 2 4 | 1. 1 1 1 2 1 4 | 1 - - - | 1. 1 1 1 | 1 （唱略）

段中过门用于唱腔一段落的甩腔后，不同曲目皆通用。例如：

（前略）2. 4. | 4. 5 3 2 32 | 1 2 4 2 1 7 6 | 5 6 1 6 5 4 |

乐　道　遥。

(5. 6 5 4 2 1 4 4 | 1 - - 1 1 | 1. 1 1 1 | 6. 5 6 i 56 i 6 5 |

0 i 6 5 4 6 5 4 | 2 5 3 2 12 4 0 3 | 23 5 6 1 2. 1 2 2 | 0 4 2 4 1 2 6 1 |

5· 6 5 5 0 1 2 4 | 1· 1 1 1 2 1 4 | 1 - - - | 1· 1 1 1 | 1 (唱略)

专用过门也是段中过门，其特点是不通用，只用在一曲目某一段落甩腔之后，是这一甩腔情绪的延长或故事情节的继续，具有效果音乐的色彩。《宝玉娶亲》、《宝玉哭黛玉》中均有韩德福借鉴戏剧音乐手法创作的专用过门，如《宝玉娶亲》中，宝玉掀起新娘盖头，一见是宝钗，唱甩腔“猛然间一见吃惊非小，我的林妹妹呀我怎么会找不着。”这之后的过门就是用$\frac{2}{4}$拍的较繁密的旋律，表现了贾宝玉的震惊和急迫寻找黛玉的心情。例如：

(前略) 4 | 2 4 2 1 6 1 | 2 4 6 5 (4 1 2 4 | 1· 1 1 1 |
我 怎么会 找不 着

$\frac{2}{4}$ i· 6 | 5 i 6 5 | 4 5 6 6 5 4 | 0 3 2 3 | i 2 3 |

3 - | 3 3 2 3 2 3 | 2 3 2 3 2 3 2 3 | 2 3 2 3 i 4 2 i | 6 i 6 5 4 5 6 |

0 i 6 5 4 6 5 4 | 2 5 3 2 1 2 4 | 2 2 2 2 4 | 0 i 6 5 4 6 5 4 | 2 5 3 2 1 2 4 |

2 2 2 2 6 | 5 6 4 5 6 5 1 | 5 6 1 4 6 5 4 | 2 1 2 0 | i· 2 i 6 |

5 6 4 5 6 5 i | 0 1 2 4 | 1 - - - | 1· 1 1 1 | 1) (下略)

又如《宝玉哭黛玉》中，宝玉在黛玉灵前祭奠时，唱甩腔“也顾不得烧香与奠茶，哭了声林妹妹呀你怎不把话答。”之后的过门则用缓慢的持续音，对宝玉对黛玉深切哀悼的心情作了发展。例如：

(前略) 1 | 5 1 6 5 3 2 3 | 5· 6 4 - | 3 - 2 - |
你 怎 不 把 话 答。

1 - - - | (1 - - - | 1 - 4 - | 5 - i - |

2 - - - | 2 - - 3 3 | 2 i 2 7 6 | 5 - 4 - |

3 - 2 - | 1 - - - | 1· 1 1 1 | 1) (下略)

奉调大鼓唱腔的伴奏手法主要有三种，一种是随腔伴奏，多用在起腔、甩腔、花腔的伴奏时。随腔伴奏的旋律基本与唱腔旋律一致，但并不是严格地按照唱腔旋律弹奏，伴奏点儿仍有自己的灵活性。例如：

选自《宝玉哭黛玉》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

伴奏

唱腔

到如今万语千言你可听见否，我的林妹妹呀。你在那九泉以下要细细地察。

（下略）

另一种伴奏手法是伴奏音乐自成旋律，与唱腔形成“复调”关系，即在自成旋律的伴奏音乐上，飘忽着似说似唱、可说可唱、灵活多变的唱腔。这种伴奏方法主要用于〔慢板〕、〔快三眼〕、〔垛板〕基本句的演唱时。例如：

选自《宝玉哭黛玉》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

【慢板】

伴奏 4/4 11 53 23 12 | 32 53 25 3 | 21 15 65 61 |
唱腔 4/4 0 15 3 - | 0 6 6 - | 0 0 5 2 |
老树　无情　飘落

12 12 24 42 | 21 72 65 43 | 56 72 64 36 |
3 0 0 0 | 0 0 6 6 | 6 5 i - |
叶，　幽林有恨

56 54 31 24 | 1·1 11 1·1 11 | 11 53 23 12 |
0 03 1 2 | 1 - 0 0 | 0 06 3· |
噪啼鸦。　栏杆

32 53 25 3 | 21 12 65 61 | 12 12 24 42 | 21 72 65 43 |
0 6 3 0 | 0 0 i 6 | 3 - 0 0 | 0 065 6 |
十二　依然在，　这倚栏

56 72 64 36 | 1·2 31 24 32 | 1·1 11 1·1 11 |
6 1 65 33 | 2 312 32 | 0 31 0 0 |（下略）
的人儿我怎么会不见她。

选自《宝玉哭黛玉》
（魏喜奎演唱　包澄絜记谱）

【垛板】

伴奏 2/4 2 5 | 61 2 | 32 12 | 35 23 |
唱腔 2/4 3 5 | 6 0 | 7 6 | 06 6 |
我许你　高洁　空心

5 3 2 | 5 2 3 5 | 2 3 5 | 6 1 2 | 3 2 1 2 |

6 6 | 6 - | 2 3 | 6 1 2 | 6 5 6 |

同 竹 韵， 我 重 你 暗 香

3 2 4 3 | 2 3 4 5 | 3 2 1 | 3 5 | 6 1 2 |

0 6 3 | 5 2 5 | 3 2 1 | 3 5 | 6 1 2 |

疏 影 似 梅 花。 我 瞧 你

3 2 1 2 | 3 5 2 3 | 5 2 3 5 | 4 2 3 5 | 2 3 5 |

6 6 5 | 6 6 | 6 5 6 | 3 - | 2 3 |

娇 面 如 花 花 有 愧， 我 看

6 1 2 | 3 2 1 2 | 3 2 4 3 | 2 3 4 5 | 3 2 1 |

6 1 0 | 7 6 | 6 3 | 5 2 4 | 3 2 1 | （下略）

你 丰 神 似 玉 玉 无 瑕。

第三种伴奏手法是根据唱词情绪的变化，改变伴奏旋律的音区，如在〔快板〕的伴奏中，随着演唱情绪的越来越激动，伴奏旋律的音区也逐渐增高，以音势的增长充分发挥伴奏音乐的作用。例如：

选自《宝玉娶亲》

（魏喜奎演唱 包澄絜记谱）

【快板】

伴奏 1/4 5 1 2 | 3523 | 5 42 | 3235 | 3212 | 3 2 3 5 |

唱腔 1/4 651 1 | 6 3 | 6 6 | 63 5 | 525 | 3 3 2 3 |

一声声 要 到 潇 湘 馆， 一 心 要 把 我 那

| 5 3 2 5 | 3 2 1 | 6 6 | 6 5 6 5 | 6 5 6 5 | 6 5 6 5 | 6 5 4 3 |

| 5 2 5 | 3 2 1 | 6 5 6 | 6 3 | 5 6 | 6 5 1̇ | 6 6 3 |

林妹 妹 瞧。 又说 道 我病 为他 他病为

| 2 3 1 3 | 2 3 1 2 | 3 2 4 3 | 2 3 1 2 | 3 2 4 3 | 2 3 4 2 | 3 2 1 |

| 3 2 5 | 3 5 2 | 5 | 6 5 | 1̇ 6 5 | 5 2 5 | 3 |

我， 我们二 人 性命 难逃都 在今 朝。

| 5 6 1̇ 2̇ | 6 5 6 1̇ | 5 6 1̇ 2̇ | 6 5 6 1̇ | 6 5 4 3 |

（中略两句）

| 3 5 | 1 6 5 | 6 6 3 | 3 3 | 6 6 |

倒 不 如你们 把我也 送到 潇湘

| 2 3 5 3 | 2 3 1 2 | 3 2 4 3 | 2 3 1 2 | 3 2 4 3 | 2 3 4 5 | 3 2 1 |

渐慢

| 6 2 5 | 5 2 5 | 5 | 5 1̇ | 6 3 5 | 5 2 4 | 3 2 1 | （下略）

馆， 到将 来 一双 枯骨 葬荒 郊。

从谱中可以看出，伴奏旋律是从“5̣ 1 2 | 3 5 2 3 | 5 4 2 | 3 2 3 5”，到“6 6 | 6 5 6 5 | 6 5 6 5 | 6 5 6 5 |”，再到“5 6 1̇ 2̇ | 6 5 6 1̇ | 5 6 1̇ 2̇ | 6 5 6 1̇”这样三个层次，以配合演唱逐渐将故事推向高潮，谱中“一双枯骨葬荒郊”开始放慢演唱的速度，后接四句〔慢板〕全曲结束，也形成了张弛的对比。

奉调大鼓的伴奏乐器有三弦、四胡、高胡等，定调为1＝D，三弦定弦为“1̣ — 5̣ — 1”；演员自击书鼓、木板以击节，书鼓与木板的击法同北方的大鼓。

北京琴书音乐　北京琴书音乐是在五音大鼓（“落腔调”）音乐基础上，经过单琴大鼓发展阶级逐渐演变而成的。

北京琴书用北京话演唱。曲目均为短篇。唱词为十言上下句式，并以三、四、三或三、三、四格式分逗演唱。因北京琴书的演唱以口语化、生活气息浓郁为特色，因此在唱词句式的应用上十分灵活，十言与七言可以混用，增字、减字也很自由。每段唱词均一辙到底。唱词平仄规范为：首句尾字必为平声，其后偶数句尾字为平声，奇数句尾字为仄声。

北京琴书唱腔音乐结构为板腔体，基本板式有〔慢板〕（一板三眼）、〔垛板〕（无眼板，又称"上板"）两种。

〔慢板〕基本句式的特征为：上句唱腔尾字落"1"音，下句唱腔尾字落"5"音；上下句唱腔均为头眼起腔，尾字落板位；每句唱腔均为四小节。例如：

选自《鞭打芦花》
（关学曾演唱　刘永宁记谱）

(前略) 5 i 4 i | 3 5 i 6 5 i | (3) 5 i 3 5 | 1. (2 3 5 2 1 6 5 |
给亲生儿　做了　一　身　　棉　裤棉　袄，

1) 3 3 5 i 3 | 3 3 3 3 - | (3) 3 2. 3 5 | 5 (6 5 3 5 2 3 |
在里　面儿　絮　得是　　最好的丝　棉。

5) 5 5 3 3 | 5. 3 2 7 7 6 i. | (3) 5 i 3 5 | 1. (2 3 5 2 1 6 5 |
给子　骞也　做了一身　　棉　裤棉　袄，

1) 3 5 i i 3 | 3. 3 5 i 3 | (3) 5. i 5 | 5. (6 7 2 6 5 3 2) |
在里　面　絮的全　是　　芦　花团。

5) (下略)

北京琴书演员关学曾在演唱时，特别注重以语言声调的变化来叙述故事、刻画人物，所以在唱腔旋律方面"说"（即半说半唱）较唱的成分更多一些，为此，从总体上来看，〔慢板〕唱腔旋律的起伏变化就比较小。有时前半句为"说"后半句入腔，有时一句都是"说"。例如：

选自《杨八姐游春》
（关学曾演唱　刘永宁记谱）

(前略) X X (3 2 i) | X X X X (6 5 | 3) X X X. X | X. (2 3 5 2 1 6 5 |
孤　家　　一　手　遮天　　有江山万　里，

1) X X (2 1 | 6) X X X (1 2 | 3) 6· 5 3 | 5· (6 7 2 6 5 3 2 |

聘 礼 越 贵 重 孤 越 称 心。

5) X X X (3 2 1) | X X X X (6 5 | 3) X X X· X | X X (5 2 1 6 5 |

刘爱 卿 准备 笔 墨 要 仔 细 地 记 下，

1) X X X X X | X X X X X 0 1 | 3· 1 3 2 5 | 5· (6 7 2 6 5 3 2 | 5) (下略)

杨 八姐 你就 大 胆 地 要吧 孤 有 的 是 金 银。

因唱段起唱句唱词尾字与所有下句一样为平声，因此其唱腔尾句落音也与所有下句一样落“5”音。起唱句与第二句落音相同，在旋律上就有所区别，为此也就形成了起唱句旋律比较高亢挺拔的特点。例如：

选自《长寿村》
（关学曾演唱 刘永宁记谱）

(过门略) 3 2 2 7 2 | 2 7 5 2 7 | (6 1) 7 7 6 2 2 | 2 7 6 5 5 5 (3 2 |

谁 都 爱 听 长 命 百 岁 这 句 吉 祥 话， （呀）

5) 7 2 2· 7 | 2· 7 2 3 5 (6 5) | 5 1 3 3 3· 3 | 5· (6 7 2 6 5 3 2 | 5) (下略)

据传 说 那 长 寿 村 里 百 岁的 不 算 啥。

由于起唱句唱腔所具有的高亢挺拔特点，在唱段中间遇有表现的需要也常常用在唱腔上句处，尽管唱腔上句的唱词尾字是仄声，也照常使用。例如：

选自《鞭打芦花》
（关学曾演唱 刘永宁记谱）

(前略) 3 1 1 3 | 3 5 3 6 5 (6 5 | 3) 5 1 0 3 | 1· (2 3 5 2 1 6 5 |

分 明 是 你 这 奴才 又 奸 又 懒，

1) X· X X | X X X (2 1 2) | 3 1 1 3 5 (6 5 | 3) 1 6 5 3 2 |

说 着 话 怒 冲 冲 翻 身 下 马 夺 过 来 那 个

5 5 (6 5 3 2 | 5) 0 2 3 3 | (6) 3 7 6 1 2 (1 | 2) 6 7 2 2 |

皮 鞭。 那 皮 鞭 一 举 好 似 龙 摆

35 65 55 (32 | 5) 2̇ 2̇7 (2̇7 | 6) i̇ i̇3 (65) | 33 5·5 6· 3 |

尾，（呀） 皮鞭 一落 像怪蟒把身子

5· (6 72̇ 65 32 | 5) （下略）

翻。

北京琴书每一个唱段要分几“落儿”演唱，落儿与落儿之间均间以大过门，凡一落儿结束时，下句尾腔均落在“5̣”音上。例如：

选自《杨八姐游春》
（关学曾演唱　刘永宁记谱）

（前略）5·6 i̇ 65 | i̇ 56 i̇ i̇ | (3) i̇· 5· | 1·2 35 11 (6̣5̣) |

且不言她 玩赏 桃花 游 春 景，（啊）

1) 2̇· 2̇ 2̇ | 7 5i̇ 3 35 | 05 i̇ 3 32 | 5 32 12 6̣1 |

回 头来 再表 一表 那皇帝宋 君。（呐）

5̣· (5̣ 5̣ 5̣ | 5̣· 5̣ 5 5) （下略）

一般情况下，包括全段结束时，这个落“5̣”音的尾腔都是占两小节的时值，仅在个别的唱段中有较为长大的拖腔。例如：

选自《鞭打芦花》
（关学曾演唱　刘永宁记谱）

稍慢

（前略）0i̇ i̇3 35 (2̇i̇ | 6) i̇ i̇ (i̇2̇ | 3) 6 3·5 6 | 5· (6 72̇ 65 32) |

他揪住了 皮鞭 苦苦地哀 怜。

5) 2̇ 2̇ i̇ 5 | 6i̇ 65 3 (i̇ 65 | 3) 5i̇ 3· 2 | 1· (2 35 21 6̣5̣) |

求爹爹你饶 恕 孩 儿 我，

1) 3̇2̇ i̇2̇ 3̇2̇ | 02̇ i̇ i̇3 (65 | 3) 2 53 2 5 | 35 2 - 32 |

冻 死 在 中 途路 也不再嚷天 寒。（呐）（哎）

1 1 2 7 | 6·7 65 6 6 | 2·3 21 2 2 | 02 61 2·1 22 |

05 32 12 61 | 5· （下略）

在唱段末尾，为增强结束感，给观众以深刻的印象，常在下句唱词中加垛句。例如：

选自《杨八姐游春》
（关学曾演唱　刘永宁记谱）

（前略）3· 1 2 | 1 35 11 (65 | 3) 1 2 3 2 | 55 32 1 (2 65) |
这 一 回 八 姐 游春 闯 下 了 祸，（呀）

1) 32 31 2 | 31 3 21 6 (5 | 6) 6 15 1 15 | 6 05 1 65 |
到了下 回 宋 王一 怒 要 除斩 余 太 君，才 激 怒了

15 1 1 (5) | 31 5 32 12 | 56 32 11 61 | 5· (6 72 65 32 | 5 - - -) ‖
众 朝臣，八姐 又 闹 午 门。（呐）

在北京琴书〔慢板〕唱腔中，除上述唱腔基本句式以及起唱句、结束句之外，也常见一些变化句式。如上句唱腔落“2”音，以及在较多的半说半唱之后突然插入一段旋律性较强的唱腔，以造成鲜明对比。例如：

选自《传家宝》
（关学曾演唱　刘永宁记谱）

（前略）1 1 6 | 3 31 2 07 | 2 7 65 3 | 5· (6 72 65 32 |
能 穿 的 工 作 服 咱 决 不 往 上 交。

渐慢
5· 5 5 5) | 3· 5 6 - | 7· 6 5 - | 6· 5 4 3 |
小 包 他 在 一

5 (3 21 23 | 5) 6 6 5 | 1 65 65 6 | 0 1 - 3 |
旁 边 听 边 思 考，

2· (3 56 32 13 | 2) 3· 5 65 | 3· (2 16 12 | 3) 3̇ i̇ 3̇ |

李 师 傅 思 想

原速

2̇· i̇ 6 - | 7 76 3 56 | i̇· (2̇ 3̇5̇ 2̇i̇ 65 | i̇) （下略）

境 界 就是比自己 高。

〔垛板〕又称“上板”，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），上句唱腔尾音一般落在“3”音上，下句则落在“i̇”或“5”音上。在北京琴书音乐结构形成过程中，琴师吴长宝是起了重要作用的，他先是单琴大鼓时期翟青山的琴师，后又长期与关学曾合作，有丰富的伴奏经验，同时又是与关学曾合作创制新腔的人，北京琴书〔垛板〕的产生与完善，也是他与关学曾的共同创造。〔垛板〕在唱段中的应用比较灵活，常穿插使用于〔慢板〕唱腔中间，长短也无一定之规。《鞭打芦花》唱段中〔垛板〕只有一处，为一对带垛句的上下句，位置在唱段中间；《杨八姐游春》唱段中〔垛板〕有两处，居中一处为四对上下句；在结尾处则较长，为十对上下句。〔垛板〕以其节奏紧凑、字位密集而宜表现紧张的情节和激烈的情绪。例如：

选自《杨八姐游春》

（关学曾演唱　刘永宁记谱）

【垛板】

（前略）X X X (2̇i̇ | 6) X X XX | (12 | 3) 6 56 i̇ | $\frac{1}{4}$ i̇ (656 | i̇) 5 |

杨八姐 你可不要 血口喷 人。 你

6i̇ | i̇5 | 65 | i̇35 | 6i̇ | 3 (212 | 3) 35 | i̇6 | 3 | 35 |

既然 拉宝 剑想 必是 要杀 驾， 你们 杨家 必 有

i̇ | 25 | 5 (323 | 5) 5 | 66 | 56 | 35 | (0 35 | 33) | 0 X X |

谋 反之 心。 你 再要 去抗 旨 不让

X (212 | 3) i̇ | 56 | 6i̇ | 6 | 65 | i̇· 6 | 3523 | 5 (323 | 5) |

绑， 我 马上 奏明 万 岁可 杀 了 你的满 门。

（中略）0 5 | 6 i̇ | 6· 5 | i̇ i̇ | X· X | X X | X· X | 0 i̇ | i̇ i̇ |

北 宋王 怕死 贪生 早 就 拨马 跑 啦， 杨 八

X (2 1 2 | 3) 6 | 6 6 | i | 5 | 4/4 6 5 i 6 5 3 |
姐 并 未 追 赶 上 马 就 回 了 府

5· (6 7 2 65 32 | 5) （下略）
门。

北京琴书的伴奏音乐包括过门和伴腔两部分。

过门有前奏和间奏两种，前奏过门由大过门和入腔过门构成；间奏过门由腔尾垫头和大过门、入腔过门构成。例如：

选自《鞭打芦花》
（吴长宝设计、演奏　刘永宁记谱）

（前奏大过门）

(5 5 7 | 65 7 67 65 | 3·5 3·5 62 76 | 5·6 72 65 12 |

3·3 33 05 3 | 2·2 22 03 05 | 23 21 65 61 | 50 10 30 60 |

3·2 17 06 1 | 5 3 21 23 | 53 56 76 56 | 2·2 22 22 22 |

7·7 77 77 77 | 67 65 #43 23 | 5 01 65 32 | 1 5·3 21 61 |

（入腔过门）

5·6 72 65 32 | 5· 55 55 32 | 5·6 72 65 32 | 5· 55 55 32 | 5)

选自《鞭打芦花》
（吴长宝设计、演奏　刘永宁记谱）

（前略） 32 3 11 | 0 31 2 (65 | 3) 5 1 3 35 | 5 32 11 61 |
见 了 你那 后 娘 我 给 你 报仇 冤 （呐）。

（腔尾垫头） （间奏大过门）

5· (55 55 32 | 5·6 72 65 32 | 5· 6 23 27 | 6 7 65 67 |

2 07 67 27 | 62 76 5 2 | 52 56 72 67 | 2 5#4 32 17 |

6 - - 7 | 6 2̇ 7 6 5. 6 7 2̇ | 6 5 3 5 2̇ 5 3̇ 5 | 2̇ 5 3̇ 5 2̇ 5 3̇ 5 |

2̇3̇2̇3̇ 5 5 3̇ 2̇ i 7 | 2̇ 2̇ 7 6 5. 6 7 2̇ | 6 0 6 0 3̇. 2̇ 7 2̇ | 6 0 7 0 #4 0 6 0 |

（入腔过门）

3 0 6 0 #4. 3 2 3 | 5. 6 7 2̇ 6 5 3 2 | 5 2̇. 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 5. 55 5 5 3 2 |

5. 6 7 2̇ 6 5 3 2 | 5 0) 3̇ 2̇ i i | 2̇ 2̇ (0 7 3 5 | 6) 5 2̇ 2̇ 7 2̇ |

父 子们 回 村 在 门 前 下了

5 (0 6 7 2̇ 6 5 3 2 | 5) （下略）

马，

北京琴书唱腔的伴奏为一套可变的“看家点儿”。这是因为北京琴书演唱多为半说半唱，有时一句都是“说”，有时“说”半句，造成了随腔伴奏的困难，为此伴奏旋律自成一格。但这自成一格的伴奏旋律又是可变的，在唱腔旋律性比较强时，伴奏仍要随腔。例如：

伴奏 3̇ i 2̇ | i i 6 5 3 | 3 i 6 5 3 5 | 1. 2 3 5 2 1 6 5 |

唱腔 3̇ i 2̇ | i i 6 5 3 | 0 i 6 5 3 5 | 1 0 0 0 |

宋 王 闻 听 （啊） 哈 哈 大 笑，

1 i 2̇ 3̇ i 2̇ | 3 5 6 3 2 1 2 | 3 5 i 6 5 3 | 5. 6 7 2̇ 6 5 3 2 |

0 X X X 0 | 0 X X 0 | 0 5 i 6 5 3 | 5 0 0 0 |

哪 一家 豪 富 敢 比 寡 人。

5 5 5 2̇ 3̇ 2̇ i | 6 i. 6 5 i 6 5 | 3 i 0 3. 2 | 1. 2 3 5 2 1 6 5 |

0 X X. 0 | X X X X 0 | 0 X X X. X | X 0 0 0 |

孤 家 一 手 遮天 有江 山 万 里，

1 55 53 21 | 65 3 23 12 | 3 6. 5 3 | 5. 6 72 65 32 |

0 X X 0 | 0 XX X 0 | 0 6. 5 3 | 5 0 0 0 |

聘 礼 越贵 重 孤 越 称 心。

5 55 63 21 | 6 1 01 65 | 3 10 3. 2 | 1. 2 35 21 65 |

0 XX X 0 | XX XX 0 | 0XX X. X | X X 0 0 |

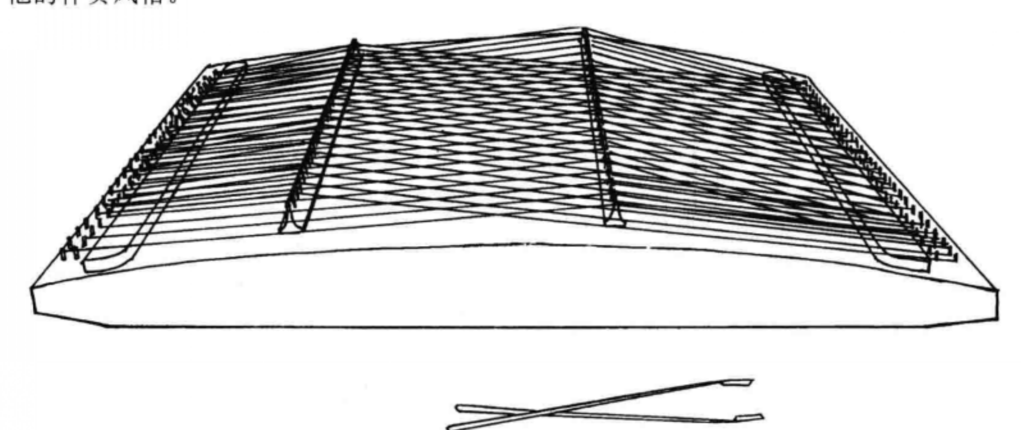
刘爱卿 准备 笔墨 要仔 细 地 记 下，

1 55 3 1 | 65 3 23 1 | 5. 1 32 5 | 5. 6 72 65 32 | 5（下略）

0 X XX XX | X XX X X 01 | 3. 1 32 5 | 5 0 0 0 | 0

杨 八姐 你就 大 胆地 要 吧 孤 有 的是 金 银。

北京琴书主要伴奏乐器是扬琴，后又增添了四胡、二胡。其扬琴的演奏不是发挥双楗的和声效果，而是以轻柔的手法演奏旋律。在琴师中以吴长宝风格最为突出，其演奏以手法轻捷，音色脆亮，轮击细密为特色。伴腔严托腔稳，善于为演唱者提供最舒服的开唱和唤气的过门，在突出伴奏的“伴”字上，可称作独树一帜。其后的琴师陈凤翔，也较好地继承了他的伴奏风格。



平谷调音乐　平谷调音乐是在京东平谷一带流行的村坊小曲基础上发展形成的。

平谷调用京东平谷一带方言演唱，其语音与普通话相较，阴平与阳平位置恰好是颠倒的。普通话声调顺序为阴平、阳平、上声、去声，例字如“妈、麻、马、骂”；平谷话则为阳平、阴平、上声、去声，例字如“麻、妈、马、骂”。

平谷调的唱词结构为比较规整的七言上下句式。每段唱词均一辙到底，平仄要求是在一个唱段里，每一番儿的第一个上句尾字必为平声，除此均为上仄、下平。每一番儿的前四句唱词声韵为“平、平、仄、平”。

平谷调的唱腔结构为板腔体，板式只有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）一种，基本唱腔上下句各为四小节，上句尾字可落“1 、2 、3 ”三音上；下句均落在“5 ”音上。例如：

选自《蓝桥会》
（刘俊海演唱　彭绪全记谱）

（前略）2/4 0 5 3 | 5 5 | 5 2 7 | 1 · (3 5 6 |
走 到 跟 前 忙 施 礼，

1) 2 5 3 | 5 6 5 | 3 1 | 5 · (3 2 3 | 5) 2 5 3 |
叫 一 声 贤 嫂 你 听 言。 我 是

5 5 | 5 3 2 5 | 3 · (3 5 6 | 1) 5 5 | 5 7 2 |
读 书 魏 学 士， 游 山 逛 景

3 3 1 | 5 · (3 5 6 | 1) 5 5 | 5 3 5 | 5 2 5 |
下 了 高 山。 山 高 路 远 茶 水 不

3 · (3 5 6 | 1) 5 2 5 | 5 3 2 5 | 3 1 | 5（下略）
便， 求 贤 嫂 借 口 饮 清 泉。

平谷调唱腔中有变化的只有每一番儿的起唱句和每一番儿的落腔句。因每一番儿唱词前四句尾字的平仄为“平、平、仄、平”，所有这四句唱腔尾字落音也就形成了“5 、5 、1 、5 ”的规律，如同是一首小曲。例如：

选自《红月娥做梦》
（刘俊海演唱　彭绪全记谱）

2/4 (5 | 2/4 5 6 5 7 | 6 7 6 5 | 3 5 6 1 | 5 · 3 2 3 |

5 5 6 | 3/4 5 7 6 7 6 5 | 2/4 3 5 6 1 | 5 · 3 2 3 | 5 5 6 |

5) 5 3 3 | 3 3 3 5 | 0 6 3 | 5 · (6 4 3 2 3 | 5) 5 3 |
表的是 闷坐香闺 红 月 娥， 思想

5 5 | 3 7 · 6 | 5 · (3 2 3 | 5) 5 5 | 6 5 |
罗 章 小 哥 哥。 今 天 小 奴

5 2 | 1 · (3 5 6 | 1) 5 2 | 5 3 | 2 7 · 6 |
去 出 马， 疆 场 以 上 把 话

5 · (3 2 3 | 5) （略此"番儿"的后六句） (5 6 5 6 | 5 · 3 2 3 |
说。

2 2 3 5 3 | 2 5 3 1 | 2 7 6 1 | 7 7 6 5 6 | 5 1 6 1 |

7 7 6 5 3 | 5 5 6 7 2 | 7 7 6 5 5 6 6 | 4 4 3 2 1 2 3 | 2 3 7 6 |

5 · 3 2 3 | 5 5 6 | 5) 3 3 | 5 3 | 0 3 7 6 |
世 袭 国 公 将 门

5 · (3 2 3 | 5) 5 3 | 3 3 | 3 i | 5 · (3 2 3 |
后， 美 似 宋 玉 长 的 得。

5) 5 5 5 | 3 · 6 5 | 5 5 3 2 | 2 · (3 5 6 | 1) 7 3 3 |
老天爷 遂 了 奴 心 愿， 一阵风

5 5 3 | 3 · 3 1 | 5 （下略）
刮 进 我 的 楼 阁。

平谷调唱腔的每一番儿结束时，最后一个下句唱腔为五小节，也就是在下句的尾字上用一个小腔。例如：

选自《红月娥做梦》
（刘俊海演唱　彭绪全记谱）

（前略）2/4　0 3 3 | 5 5 3 | 5 3 6 | 3 · (3 3 2 |
手扶楼窗往外看，

5) 5 3 | 3 3 | 3 5 3 5 | 5 2 7 6 | 5（下略）
前边喝道一对铜锣。

平谷调一个唱段一般由几番儿组成，每一番儿的唱腔构成为："一、二、三、四，三、四、三、四"式的结构，前四句唱腔含有较浓的村坊小曲特点，而其后的三、四句往返重复又是典型的板腔体上下句结构。此为平谷调音乐的一个特征。此外，平谷调唱段的每一番儿唱腔句式基本在十句左右，少见句数更长的。例如：

选自《洪月娥做梦》
（刘俊海演唱　彭绪全记谱）

（前略）2/4　0 2 5 3 3 | 3 5 | 3 7 · 6 | 5 · (3 2 3 |
妯娌们有活抢着做，

5) 3 5 | 7 · 6 5 | 3 7 · 6 | 5 · (3 2 3 | 5) 5 5 |
要吃东西推让着。公婆

3 3 5 | 5 2 5 | 3 · (3 5 6 | 1) 3 3 5 | 5 5 |
面前多行孝，大伯跟前

2 3 | 5 · (3 2 3 | 5) 5 3 5 | 3 5 | 6 2 |
话少说。小叔不好你别

1 · (3 5 6 | 1) 3 7 | 3 5 3 | 2 7 · 6 | 5 · (3 2 3 |
管，小姑有错别多说。

5) 3 5 3 | 5 5 | 5 3 2 | 2. (3 5 6 | 1) 5 3 |
做 饭 不 知 硬 和 烂， 米 粒

5 5 3 | 3 1 | 5. (3 2 3 | 5) 3 5 3 | 3 5 |
就 用 筷 头 戳。 做 菜 不 知

3 6 | 3. (3 2 3 | 5) 7 3 5 | 7 7 | 3 7 3 |
咸 与 淡， 小 手 抓 盐 付 量

5 3 2 7 6 | 5 （下略）
搁。

平谷调曲目有小段、有大书，小段以唱为主，唱中时常有半说半唱、说唱结合的情形；而大书则是以说为主以唱为辅。

平谷调的伴奏乐器，初时只用三弦，进入城市后又添加了四胡。伴奏时均随腔，无更多的技法。三弦定弦为“5 — 2 — 5 ”，四胡定弦为“5 — 2 ”。

莲花落音乐 北京地区早有莲花落流传，清中叶以后曾盛极一时，并有多种演唱形式，其音乐除传统莲花落的音乐之外，还吸收有当时北京流行的时调小曲。

民国以后由于北京地区流行的莲花落专业演员渐渐稀少，作为一个曲种基本上已经消亡，只在庙会上参加花会性质的演出，但在几次挖掘传统艺术时仍有材料保存下来。

莲花落用北京方言演唱。唱词的基本句式为七言上下句式，但从见到的曲目中可以看出唱词字数十分自由，多有变化并有许多的虚词衬字。

莲花落的唱腔音乐由以板腔体结构为主体的莲花落和曲牌体结构的时调小曲两部分构成。

板腔体的莲花落唱腔包括一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）以及散板等，具体以下句尾字落音不同分为落“1 ”、落“3 ”、落“6 ”音的三种。

落“1 ”音的莲花落唱腔，通常唱词的段首一句尾字为平声，其后均为上仄、下平，因此段首第一句唱腔尾字落音与其后的下句相同，均为“1 ”音。而后上句落音比较自由，可落“3 、6 、1 、5 ”等音；而下句一律落“1 ”音。例如：

选自《四大卖》
（于瑞凤、清明泉演唱 吕 良记谱）

（前略）$\frac{2}{4}$ 5 3 3 7 | 0 3 2 | 6 1 1 | 3 5 5 | 3 6 5 |
（甲唱）沧 州的 狮 子 景 州的 塔，（呀）（乙唱）那 东 光

3 3 5 3 | 2·5 3 2 | 1 1 | 3 3 6 1 | 0 6 1 6 1 |

县的一个铁菩萨。(甲唱)(哎)安次县 有棵那

1 1 6 1 | 1 3 5 | 0 6 3 | 6 6 4 3 2 | 2 5 3 2 |

黄芽白菜，(呀)(乙唱)安家楼上它是面的窝

1 3 | 3 3 7 3 2 | 1 - | 1 3 5 2 1 6 | 1 3 3 |

瓜。(甲唱)(哎)长的是丝瓜，(乙唱)短的是个菜瓜，(乙唱)(哎 这)

0 3 3 | 5 3 2 | 1 2 6 | 1 - | 6 3 3 5 3 2 |

碌碡多粗架冬瓜。(乙唱)榆树也咔

1 - | 5 3 7 3 2 | 1 1 6 | 3 3 6 3 | 0 6 6 5 |

嚓，(甲唱)槐树也咔嚓，(呀)(乙唱)二拉八的咔嚓

5 2 5 3 2 | 1 1 | 3 1 | 3 7 7 | 3 6 1 1 | 6 1 (下略)

不咔嚓。(甲唱)(哎)好老婆你就不用跟我美，

落“3”音的莲花落唱腔，在记谱上有$\frac{4}{4}$拍和$\frac{2}{4}$拍两种。$\frac{4}{4}$拍一种上下句落音规律为，上句一般落“1”音，下句落“3”音。上句若为平声时也落“3”音。例如：

选自《赴善会》

（孙雅君演唱　吕　良记谱）

サ 5· 3 6 1̇ 6 - 5 1̇ | $\frac{4}{4}$ 1̇ 6 5 #4 6 5 3 - | 0 5 6 1 2 1 |

二媳妇我的两眼(呐)泪如

5 3 - 2 1 | 5 1 2 6 2 1 | 0 2·2 4 5 | 1̇ 3 6 5 3 2 1 |

梭(呀 哎我)尊一声(啊) 好(了)心的嫂嫂(喂 哎)

0 2 1 6 1 | 6 5 3 - 2 1 | 3 2 1 6 1 | 0 5 1̇ 4 5 |

细听我说。(也)(我的)世人里 也没有

0 2 2 1 6 1 | 2323 5 5 5 3 2 1 | 0 2 4 5 | i i 65 3 2 1 |

二 妹妹 我 苦，（哇） 我 比 那 黄 莲 （那 哎 唉）

0 2 1 6 1 | 6 5 3 - 2 1 | 5 3 2 5 6 1 | 0 5 i #4 5 |

苦 （哇）地 多。（也） （我 们） 三 岁 上 死 了

0 3 2 1 1 1 1 6 | 2323 5 5 3 2 1 | 0 2 2 4 5 | i 6 5 3 2 1 |

生 身的（那个） 母，（哇） 跟 着 我 的 爹 爹 （呀）

0 5 6 1 2 1 | 5 3 - （下略）

过 生 活。（也）

散板，一般用在$\frac{4}{4}$拍落“3”音的莲花落唱段之首句上。例如：

选自《安儿送米》

（关金凤演唱 柏龙启记谱）

サ i - - - 6 3 - - 2 2 i - - 3 5 2 3 5 - -

再 表 表

（♩=60）

5. 6 i - - i 6 - - 3 5 6 6 5 3 2 1 | $\frac{4}{4}$ 0 3 2 1 2 32 23 5 |

三 娘（啊） 我 这 哮 念

6. 5 3 3 0 i i | 3 0 2 2i 6 i6 5 | 0 i i 2. 3 5 3 |

黄 经，（这 个） 庞 三 娘 （啊） 闻 听 我 的

0 i 6 i. 6 5 3 | 2 1 1 01 1 5 0 | 0 3 2 1 3 2 1 | 0 2. 3 5 5 |

师 父 说 话，（呀 哈） 恰 好 似（啊） 斗 大 的

5 0 2 3 3 5 i | 0 3 2 2 1 6 1 23 5 | i 65 3 - （下略）

斗 大 的 明 珠 落 在 我 的 掌 中。（啊）

$\frac{2}{4}$拍落“3”音的莲花落唱腔，上下句落音规律与前相同，只是演员在演唱时，常常在下句尾字落“3”音时再从“3”音滑向“7”音。例如：

选自《拷红》
（于端凤演唱　柏龙启记谱）

（前略）$\frac{2}{4}$ 3 - | 7 #5 | 3 - | 7 6 | 3 76 |

老　夫人　病　好

53 53 | 0 1 | 1 6 | 6 5 | 6.5 35 | 2 1 |

就　该　一　个　人　（的）　去，

6 06 | 1 - | 2 1 | 0 6 | 6#5 6 | #4 6 | 2 1 |

（呀）　绝　不　该　带　着　小　姐

0 5 | 2 1 | 6. 5 | 1 - | 3 - | 7 0 | 6. 3 |

奴　婢　叫　小　红。　三

6 3 | 0 0 | 6 #4 | 7 3 | 67 6 | 1 - | 3 3 |

人　来　到　了　普　救

2. 6 | 1. 6 | 0 6 | 1.3 11 | 3 5 | 2 1 | 0 6 |

寺，　遇　见　了那　孙　飞　虎　霸

76 5 | 6. 6 | 1 - | 3 - | 7 0 | #4. 3 | #4 3 |

道　的　贼　兵。　他　看　见

3 0 | 67 6 | 5 - | 7 3 | 0 1 | 2 66 | 5 61 |

小　姐　容　颜　长　得　那么　美

65 35 | 2 1 | 6 06 | 1 - | 2 1 | 0 #4 | 6 #4 |

貌，（哇 啊） 要 跟 那

5 6 | 2 1 | 0 5 | 66 1 | 2· 6 | 1 - | 3 - |（下略）

小 姐 就 把 亲 成。

落“3”音$\frac{2}{4}$拍的莲花落唱腔，还有一种结构比较紧凑的，其上下句落音规律也是上句落“1”下句落“3”音。例如：

选自《赴善会》
（刘淑惠演唱 吕 良记谱）

（♩=144）

36 63 | 66 1 | 11 21 | 3 0 | 3 63 | 6 6 | 2 21 |

大儿媳妇 又把 婆婆来 拉， 叫 声 婆 婆 听 根

3 0 | X X | 0X XX | XX X | 6 1 | 0X XX | X X |

芽。 两 房 儿媳妇 都是 你 娶， 为什么 疼 我

11 21 | 3 0 | 35 3 | 6 6 | 6 3 | 2 32 1 | 06 3 |

你不疼 她。 要是 让 娘 家 知 道 信儿， 兄 弟

6 3 | 2 21 | 3 0 | 3 6 | 03 3 | 5 7 | 6 1 |

哥 哥 来 俩 仨。 进 门 就 是 一 通儿 打，

X X | 05 61 | 7 21 | 3 0 |（下略）

拉 拉 扯 扯 到 官 衙。

落“6”音的莲花落唱腔为$\frac{4}{4}$拍，其唱腔字位比较密集。上下句落音规律为，上句落“5”音，下句落“6”音，唱段首句因尾字为平声，唱腔尾字也落在“6”音上。例如：

选自《赴善会》
（孙宝才演唱 吕 良记谱）

（♩=84）

$\frac{4}{4}$ 0 0 67 6 | 02 27 65 #45 | 6 0 03 5 35 | 66 0 65 #45 |

老太 太 今 年哪 五 十 三， 我 跟(那个) 旁人 不 一

6 0 05 5 3 | 55 0 6·5 32 | 35 0 0X X XX | XX X 6 65 #4 5 |
般。 人 心(那) 都在 当 中 间来 长， 我 的(那个) 心眼(啊)长在 一(哟)

6 0 0X X XX | XX X 6 5 32 | 35 0 03 3 35 | 66 0 03 6 |
边。 两 旁(那个) 儿媳 妇 都是 我 娶， 就 有(那个) 投缘 不 投

6 0 05 533 | 35 35 i5 66 | 5 0 03 555 | XX X 665 4 5 |
缘。 投 缘的那 大儿 媳妇 偏着 心的 爱， 不 投缘的 二老 婆 扔在那 一(哟)

6 0 （下略）
边。

时调小曲在莲花落中也多有采用，如在《赴善会》中婆婆唱的一段小曲为《光棍哭妻》之变体。例如：

选自《赴善会》
（孙宝才演唱 吕 良记谱）

（♩=120）
2/4 1 6 1 12 | 3 5 3 32 | 1 2 6 3 | 5 0 | 1 6 1 1 2 |
四（噢）月(呀) 里（哟）来（我 就） 四月 二十 八， 娘(唉) 娘（那 个）

3 5 3 2 | 1 2 6 3 | 5 0 | 1 6 1 2 | 3 5 3 2 |
庙（喂）上 去 把 香 来 插， 见 那 边儿 走 过 一 个

3 2 3 | 6 3 2 | 1 6 3 | 5 0 | 1 1 6 3 |
俏 大 姐，（噢） 黑 头 发， 红 辫 根 来

5 0 | 1 6 1 2 | 3 5 3 2 | 1 2 6 3 | 5 0 |
扎， 瞅 不 见（噢） 你 来 我 想 不 起 来 她。

2 3 2 | 1 0 | 2 3 2 | 1 0 ‖
（哎 哎 咳 哟 哎 哎 咳 哟）

还有为十不闲莲花落开场唱的喜庆赞歌，因其是用“福禄寿喜”四个字组成四个小段演唱，故名为《发四喜》。例如：

选自《发四喜》
（尹福来等演唱　柏龙启记谱）

(前略) 2·1 2 | 6·1 2 | 3·2 5 | 3·1 2 | 3·2 5 | 3·1 2 |
寿 星 秉 手 万 寿 无 疆， 寿 桃 寿 酒

1·1 6 | 5 - | 16 1 | 32 5 | 32 76 | 6·5 6 | 5·3 5 |
摆 在 中 央。 寿 比 南 山 高 万 丈， 彭 祖 爷

3·2 32 | 13 216 | 6·1 5 ‖:（恰冬 恰冬冬 | 恰冬 恰冬冬 :‖ 恰冬冬 恰 |
寿 活 八百 永安 康。

恰· 冬 恰· 冬 | 恰冬冬 乙冬冬冬 | 恰 0 ）| 6·1 2 | 2·1 2 |
喜 花 掐 来

3 35 | 3·5 2 | 3 1·2 | 3·2 2 | 1 6·3 | 5 - | 35 2 5 |
戴 满 了 头， 喜 酒 斟 上 沤 儿 沤， 喜 鸟 儿

3·2 35 | 357 6 | 5 6 | 6 1 | 3·2 2 | 353 3 | 6·1 5 |
落 在 房 檐 上， 喜 报 三 元 独 占 鳌 头。

（下略）

在莲花落中采用的时调小曲还有〔鲜花调〕、〔靠山调〕、〔湖广调〕等。

莲花落的主要伴奏乐器是竹板和节子（又称碎子），一般一人演唱时是右手持大板，左手持节子，边击节边演唱。彩扮莲花落演出时则有专人在台侧击节。因大板击在板位上，为此也就形成





了莲花落唱腔多在头眼起唱的特点，以避免大板的击打声遮住唱词的第一个字。而在“全堂八角鼓”中演唱时则用大铙、大钹、大鼓等打击乐器作为过门使用。

太平歌词音乐　太平歌词音乐是在莲花落音乐基础上发展而成的。

太平歌词用北京方言演唱。唱词的基本句式为七言上下句式，但实际应用多衬字、虚词、垛句，且较自由。唱腔板式只有一板一眼即$\frac{2}{4}$拍一种。

太平歌词唱腔一般情况下上句唱腔尾字落“5”音，下句唱腔尾字落“1̇”音。另有一种下句落“6”音的，但使用不多。上下句唱腔在反复演唱过程中旋律变化不大，只唱段首句起唱的唱腔与其他上句略有不同。例如：

选自《劝人方》
（王兆麟演唱　柏龙启记谱）

（♩=120）

2/4 0 2̇ 1̇·2̇ | 3̇ 3̇· | 3̇ 7 2̇ | 2̇ 7 6 5 | 6·5 3 2 |
那庄公 闲游 出趟城 西， 瞧 见

3 5 5 | 1̇ 1̇ 0 | 0 1̇ 5 1̇ | 3 5 6 5 | 1̇· 6 |
了 （那） 他人 骑马 我这骑着 驴。（啊）

5·6 7 2̇ | 5·6 7 5 | 2̇ 6 7·6 | 5 5 0 | 0 3 1̇ 5 |
扭项回头 瞅见一个 推小车的 汉，（哪） 要比上

0 3 1̇ 1̇ | 6 1̇ 3 5 | 1̇ 0 5 | 5 1̇ 6 | 5 1̇ 6 |
不足也 比下有 余。（啊） 打墙的 板儿

2̇ 7 6 | 5 0 5 | 1̇ 6 3 5 | 1̇·5 1̇ | 6 1̇ 5 3 |
翻上 下，（啊） 谁又是那 十分穷 九（哇）富

1̇ 6 5 | 3 1̇· | 7·6 7·6 | 2̇·6 7 6 | 5 0 3 |
的。说是 要饱 还是你的 家常 饭，（啊）

3 1̇ 0 | 1̇·1̇ 3 5 | 7·6 5·3 | 1̇ 0 （下略）
要暖 还是这件 粗 布的 衣。

上句落“5”音下句落“6”音的例如：

选自《劝人方》
（王兆麟演唱　柏龙启记谱）

（前略）2/4 0 3 5 | 5 1 | 0 3 5 | 2 7 6 | 5 3 1 |
孝 子 灵 前 献 了 三 杯 酒，

5 2 7 6 | 7 5 0 | 1 3 5 | 1 6 5 | 3 5 7 |
怎 见 那 死 后 的 盲 人 把 酒

（♩=140）
6 0 7 6 | 2 · 7 5 6 | 2 5 6 | 2 6 5 6 | 6 5 0 |
吃。您 就 空 着 手 儿 来 就 是 空 着 手 儿 去，

5 1 6 | 5 0 | 1 3 5 | 6 5 1 | 7 2 5 |
统 剩 下 那 万 贯 家 财 拿 不

6 0 6 5 | 0 7 7 | 7 2 0 | 2 2 7 6 | 5 1 5 |
得。若 是 趁 着 今 天 有 口 气 儿 在，你 得

0 1 6 | 1 3 5 | 1 3 5 | 1 1 3 5 | 1 5 1 |
吃 点儿、喝 点儿、乐 点儿、行 点儿 好、积 点儿 德、

1 5 2 7 | 7 6 5 3 | 6 0 0 ‖
为 点儿 人 还 都 是 赚 的。

王兆麟演唱的《劝人方》是二十世纪二十到三十年代的曲目，中华人民共和国成立后也有新作出现，如关金凤演唱的《刘胡兰》，因是女演员演唱，在唱腔旋律上较前要更细腻优美一些，但在唱腔音乐结构上、唱腔旋律等方面并无大的变化。例如：

选自《刘胡兰》
（关金凤演唱　柏龙启记谱）

（♩=84）
2/4 3 1 3521 | 03 3 21 | 0 23 161 | 0 32 1 65 | 0 1 165 |
山 崩 地 裂 海 水 翻， 革 命 的

热情似火焰。（那）全国人民

得解放，（那）生产（哪）建设永向

前。（那）饮水思源莫忘记，（呀那）

只有那共产党才能够有今天。（那）这也是（啊）

毛主席的精神伟大，（那）领导着全国

人民（那）建设祖国好河山。（下略）

太平歌词的伴奏乐器是宽约四点五厘米，长约十点一厘米的竹板两块，又称“手玉子”。击打时板位击单点，眼位击碎点，且有许多变化。例如：

选自《胡不拉诉功》
（高凤山演唱　柏龙启记谱）

♩=84　2/4

大清一统锦江红，五谷（啊）

（大 0 大 0 大 0 大 得儿 大 0

丰登天下太平。（下略）

大 0 大 0 大 得儿）

拉大片音乐　拉大片音乐是河北民间小曲传入北京后与北京语音相结合而形成的。

拉大片唱词为上下句式，以七字句为主，通常又有加三字头、四字垛、嵌字、衬词等变化句式。除每一番唱词第一个上句尾字落平声外，其余均为上仄下平。拉大片演唱是以画片内容为单位的，一般情况下一张画片的唱词均有几番儿，其中唱词有四句一番儿的，也有多句式构成的。这就造成了拉大片音乐的两种结构体制，一种是四句体结构，一种是在二三句间夹数目不限的平腔结构。四句体结构的唱腔，一、二、四句尾字均落“1”音，第三句落“6”音。虽唱词为上下句式，曲体结构实为曲牌体。例如：

选自《火烧圆明园》
（赵俊良演唱　王　宪记谱）

5 · 6 6 5 | 5 3 2 1 | 1 0 | 3 5 5 6 | 6 1 · |
再 往 里 头 再 看 哪 又 一（呀） 片，

0 5 2 | 3 - | 0 5 1 | 5 3 2 | 2 - |
说 一 说 英 法 联 军 （哪）

1 3 | 2 2 3 2 6 | 1 - | 5 5 5 1 | 3 6 1 |
火 烧 圆 明 园。 圆 明 园 有 一 百

3 · 2 5 | 6 1 2 1 | 6 · 0 | 5 - | 0 5 3 |
四 十 八 景， （噢） 前 后

5 6 1 | 0 1 2 | 5 · 3 | 2 - | 6 1 · |
修 了（哇） 一 百 年。 （哪） （哎）

1 0 | （下略）

在二三句间夹数目不限平腔的结构形式特征为：第一句和第二句唱腔与四句体结构的唱腔旋律相同，落音也均为“1”音；其后是落“3”音的平腔上句和落“2”音的平腔下句，这平腔上下句的多少不定，可八句亦可十句以上；平腔后是与四句体结构的三、四

句相同的两句唱腔，作为一番儿的收尾。例如：

选自《小寡妇上坟》
（赵俊良演唱　李丹书记谱）

（一句腔）
（前略）5 · 6 6 5 | 5 3 2 1 | 1 0 | 3 · 5 5 6 |
再 往 里 头 再 看 （那） 又 一（呀）

6 1 · | （二句腔）0 4 3 | 2 3 | 5 · 3 2 6 | 1 - |
片， 清 明 赶 上 三 月 天。

（平腔）
0 3 5 3 | 5 · 3 5 3 | 5 2 1 | 1 6 6 | 0 5 3 |
上 坟 的 来 了 一 个 小 寡 妇，（喽） 年 纪

5 6 1 | 3 · 1 | 2 - | 5 1 2 | 5 0 |
不 小 二 十 三。 头 顶 着 白

5 3 2 1 | 6 - | 0 5 5 | 5 1 | 3 3 1 |
身 穿 着 孝， 金 莲 就 把 白 布

2 - | 0 3 1 2 | 3 3 2 1 | 1 3 2 1 | 6 - |
缠。 左 手（她） 拉 着 一 个 小 淘 气儿，

0 5 1 2 | 3 · 2 3 2 | 1 3 2 1 | 2 - | 0 5 5 1 |
右 手（哇） 提 拉 一 个 小 竹 篮。 竹 篮 里

3 2 1 | 5 2 1 | 6 1 0 | 0 2 5 | 2 5 |
放 下 了 三 宗 宝， 火 线 火 石

3 2 1 | 2 - | 0 5 1 2 | 3 0 | 0 3 2 1 |
片儿 火 镰。 出 了 城 抬 头

6 - | 0 5 5 | 3 1 2 | 3 . 2 1 | 2 - |
看， 新 坟 不 远 在 眼 前。

0 3 1 | 5 5 | 1 3 2 1 | 6 - | 0 5 2 |
不 见 新 坟 不 流 泪， 一 见

4 4 | 3 2 3 1 | 2 - | 1 5 3 | 5 1 3 2 |
新 坟 泪 涟 涟。 老 爷 们儿 烧 纸

1 1 2 1 | 6 - | 0 1 2 | 5 6 1 | 6 1 2 1 |
画 个 十 字儿， 寡 妇 烧 纸 画 个 圆

2 - | 0 1 2 | 5 5 | 3 2 1 | 6 - |
圈。 画 个 圆 圈 冰 盘 大，

(三句腔)

5 . 3 5 3 | 1 2 | 1 1 2 | 2 - | 0 5 1 2 |
留 了 一 个 口 儿 冲 着 西 南。 小 寡 妇

3 1 2 | 5 3 2 1 | 6 6 | (冬 . 冬 冬冬 | 仓 0) |
跪 在 (了) 溜 平 地儿，(啦)

5 - | 0 5 3 | 5 6 1 | 2 1 3 3 | 3 2 3 1 |
噢 小 嘴 一 咧 哟 她 就 哭 了 一 个

5 3 2 1 | 6 1 . | (冬 . 冬 冬 冬 | 冬 仓 | 冬 . 冬 冬 冬 |
欢。(哪) (哎)

仓 0 | 冬. 冬 冬 冬 | 冬 仓 | 冬. 冬 冬 冬 | 仓 (下略)

拉大片的伴奏乐器有书鼓、堂锣、小钹三件，由拉大片演唱者自兼，右手击书鼓，左手击打置于架上的堂锣和小钹。曲谱中的“冬”为书鼓、小钹同击，“仓”为书鼓、小钹、堂锣同击。鼓点儿十分简单。

西河大鼓音乐　西河大鼓从河北流入北京之初，艺人多用河北乡音演唱。长期流传过程中主要发生了两种变化：一是在说表和演唱时逐渐在河北乡音中（北京人称为“怯口”）加进了程度不同的京音，时人称为“两合水”。但因始终以河北籍演员居多，在说唱中仍保留着一些原有的口音，所以也只能称为是“半京口”。半京口能持续流传一方面是演员多河北籍，而更重要的是西河大鼓音乐风格所致。二是在北京，唱西河大书与唱西河短段逐渐分离，短段西河大鼓常与其他曲艺形式同台献艺，或在电台播唱，或灌制唱片，较唱西河大书更注重在唱腔、唱法等方面取胜，因此在唱腔音乐上有了较大的发展。西河大鼓在北京的这两种变化比较集中地反映在马增芬的唱段中。

民国二十七年（1938），马增芬以一曲《绕口令》在天津一举成名，时年十七岁。成名后即息声舞台，直到中华人民共和国成立后，于五十年代初加入中央广播文工团说唱团，并从天津请来其父马连登为其伴奏。马增芬在西河大鼓演唱上所取得的艺术成就与其父马连登是分不开的。马增芬的演唱风格可概括为三个字：甜、脆、帅。即：嗓音甜，明亮中略带一点沙音，行腔圆润俏皮，韵味厚，听起来十分甜美；板头瓷实而灵活，赶板垛字干净利落，吐字清晰，声音清脆；演唱十分流畅，长腔清丽流活，短腔简捷匀净，鼓板提神传情，表演洒脱大方，一身帅气。马增芬的代表曲目有：《闹天宫》、《花唱绕口令》、《绣鞋帮》、《金铃段》、《一分钱和一两米》、《江竹�》及小段《偷年糕》、《大方人》、《捞孩子》等。所有唱段都是自己设计唱腔，再与父亲马连登共同切磋，为此她的演唱与马连登的伴奏达到了珠联璧合的佳境。因而她的唱法逐步形成为一套西河大鼓的女声唱法，突破了多年来“男女一道汤”的旧辙。

马增芬对西河大鼓音乐的发展主要体现在两个方面。其一，变化老腔为新腔，即移动老腔，使旧腔翻新。具体手法为：灵活多变的三把唱（以三弦三个把位命名的上把唱、中把唱、下把唱）；平腔花着唱；巧妙用长腔；突破西河唱腔原来格局。其二，改变字调创新腔。二十世纪五十年代后期，马增芬在许多唱段中语音改以普通话字调为主，设计新腔。普通话与冀中话语音有较大差别，从字调来看两者四声走向明显不同，尤其是阳平字、去声字相差甚远，普通话阳平为中升调（35），冀中话阳平为中降调（31）；普通话去声为全降调（51），冀中话去声为低降调（21），字调的改变必然给唱腔旋律的走向带来直接影响。马增芬在唱腔的处理上，变原来阳平中降调为上扬，变原来去声低降调为大落，从而唱腔焕然一新。例如：

选自《偷年糕》
（马增芬演唱　唐玄默记谱）

十冬腊月

雪花飘，

眼看着

大年三十儿来到了。

人人儿忙着

把年过，（这）家家户户蒸年

糕。（那个）公公和面婆婆蒸，

儿媳妇灶下把火烧。（这个）蒸的蒸啊

6 ↑5 6 | 6 6 6 3 ♮5 | 6 3 5 5 | 5 3 . 5 | 1 - | （下略）
烧的烧，不大会儿的工夫年糕蒸熟了。

选自《金铃段》
（马增芬演唱 唐玄默记谱）

（1 . 2 3 2 | 1 1 | 1 1 7656 | 1 0 3 | 2312 3532 |

1212 3512 | 32 4 4632 | 1 6 1 | 1 1 6123 | 1 1 7 |

6 ）6 6 | 6 3 ♮5 | 5 3 i 35 | 6 5 i 5 | 4 3 2 |
出城十里倒有一个村庄，

（5 55 5 6 | 5 55 5 6 |
1 7 6 | 0 5 . | 5 - | 5 4 | ↑4 5 3563 |

5 5 | 5 ）6 3 5 | 6 . 5 5 3 | 0 3 | 6 6 |
有两户人家紧是街

（1 1 1 5 |
6 . i ↑4 65 | 3 2 . 3 | 1 - | 1 6 1 | 1 7 6123 |
坊。

1 ）5 32 | 7 3 （5 6 | 1 ）5 . 2 | 2 3 1 7 | 6 1 0 |
东家的姓张西边儿的姓李，

0 6 6 5 | 6 . i 6 5 | 3 6 3 2 | 2 1 . | 0 5 3 2 |
当中就隔了一个土坯墙。张家的

2 3 6 1 | 3 · 6 4 3 | 3 3 3 | 0 3 3 5 2 | 5 · 2 3 5 |
老太 太 就 是 母子 俩， 她的 儿子 名 字 就叫

2 1 6123 | 1 (7 6 | 1) 2 7 6 | 6 3 5 | 5 3 5 1 |
张 满 仓。 李 家 的 老 太 太 一门儿

慢速

6 5 4 3 | 3 3 2 | 7 27 6 · 7 | 5 - | 5 3 |
生 了 一 个 女，（呀）

原速 (5 55 5 6

6 · 4 3563 | 5) 5 3 2 | 3 6 1 | 1 6 3 5 | 2 1 7 6 |
儿 子 在 城 里 人 民 银

6 5 · | 0 2 3 | 5 6 1 | 1 6 3 2 | 2 2 7 6 |
行。 女 儿 在 家 勤 劳

5 - | 0 3 1 6 | 5 6 4 3 | 2 3 4 3 2 | 1 0 |（下略）
动， 她 名 字 就 叫 李 兰 香。

从上面谱例中可以看出，马增芬演唱的西河大鼓清新流畅的特色，也可看出京腔、京调棱角分明和大起大落。但是又可以看出她并没有全部改用普通话演唱，句尾拖腔和落音，有些句中的小腔都还保留了西河大鼓传统唱腔的基本特点，有些字的读音也完全保留了冀中语音的风格特色。如《偷年糕》中的“忙”字，普通话应为阳平，这里的唱法是去声处理；《金铃段》的“姓”字，普通话应为去声，这里的唱法是按阴平处理的；“墙”、“行”在普通话里均为阳平，而在《金铃段》中均是按去声处理的。这种处理形成了西河大鼓在北京发展过程中有所变，以使众多北京观众能听得懂；有所不变，以保持西河大鼓的固有风格，从而使它以独特的风格不断发展。

马增芬还擅长在艺术创造上博采众长，在她的许多唱段中，可以感觉到京剧、评剧、梆子、京韵大鼓、河南坠子甚至歌曲的因素，这也反映了西河大鼓传入北京后所受到的北京

地域及文化的影响。她有许多观众喜爱的唱段传流下来。从其音乐上看，其唱腔松紧对比的运用，板式结构的讲究，以及多种腔调的协调安排等都比较出色的，当属《走马观碑》。例如：

走马观碑

马增芬演唱
唐玄默记谱

1 = D

4/4 ♩=80

【头板】

马走悬崖失了一跤，

抬起头来四下观瞧。

但只见

【紧五句】

石人石马石丞相，石狗石羊

65 53 5 - | 1 22 12 (35) | 12 76 53 (5. 5) | 5 61 5 61 |
石吊桥。望天犼两尊 左右 立， 雨打 碑碣

65 53 5 - | 1 2 2 1 2 | 12 76 5 7 65 | #43 23 5 - |
字儿难 瞧。用袍袖 掸来 碑碣上的土， 露 出来

6 1 #4 3 | 2. 3 5 6 | 02 76 5#4 35 | 67 6#4 0 34 32 |
朱砂大字整 整的 三 条。

1 (61 11 1 | 1 01 1.2 35 | 2132 135 23#46 532 | 1.6 1.1 12 7656 |

【头板】

1 116 5672 7656 | 1 01 1 16) | 66 53 2 7 | 6 #44 31 22 |
上 刻 着

1 1 (51 56) | 52 32 17 65 | 05 32 1 76 | 5 - (56) 11 |
岳 飞 岳 元

13 32 3 2 | 1 6 16 53 | 25 21 2 - | 5 61 55 43 |
帅，

21 23 #43 6 | 35 32 15 661 | 25 21 2 - | 5 61 56 43 |

2. 5 1212 35 | 2323 #46 32 16 | 0 6 56 5 | 2 - (2.2 22 |

稍快

2 0 5 6 | 5 03 23 21 | 2 0 5 6 | 5 03 23 21 |

原速

左 有

王 贵

右 有 牛

(𝅗𝅥 = ♩)

皋。

【二板】(流星赶月)

渐快

想 当 年 他 弟兄 们 大 战 云 齐

(♩=76)

岭， 只 杀 得 胡 儿 兵 亡 命 而 逃。

只 杀 得 天 上 的 星 斗 单 掉

转 1 = A (前 5 = 后 1)

挂， 只 杀 得 金 兀 朮 大 败

(♩=104)

天 现 雕 矫。 在 朝 中 出 了 个

6 56 #4 2 | 5 6i 3 2 | 1 (i i 2) | 5 i 6532 | 35 1· |
奸贼 名秦 桧， 这个 贼

36 53 | 5 6i 6543 | 2 316 3 23 | 3 1 (i 2) | 0 6 5656 |
做出那 事来 亚似 奸 曹。 假造了那个

7 65 4 6 | 5 6 3 2 | 1 - | 3563 5 | 65 3 4 3 |
金牌 一十 单二 道， 把岳家父子们就

2 4 3 2 | 3 1 1 | 0 5 6 7 6 | 6i65 4 2 | 5 12 35 2 |
调进 朝。 在那风波 亭前 问死

1 - | 3563 5 | 6i65 3 | i 65 3235 | 1235 216 |
罪， 把岳家 绑至 在云阳 市口 各的个就开了

【大悲调】

1 - | 6i65 4521 | 4· 2 | 0 5 6 | 4 3 2212 |
刀。 好 可 怜 岳家 父子他们把那

5 5 | 5 3 6 3 | 0 2 1 | 7 6 5 6 | 1 - |
命（唉） 丧 了，

3·2 35 | 2 35 | 1 7 | 6 - | 2·5 76 |

转1 = D（前1 =后5）

5 - | 5·6 i i | 6 6 5 | 4 3 | 2· 5 |

1 · 2 3 5 | 2 - | 6 · i 4 3 | 2 5 3 2 | 1 2 4 3 |

原速

0 6 | 5 2 | 2 - | 2 (7 | 2 3 7 |

2 3 1232 | 1 6 6 1 | 23 #46 3 2 | 1 6 1 | 1 1 7656 |

【一马三涧】

1 1 | 1 1) i | i 2 7 6 | 5 · i 6 5 | 3 · 5 2 2 |

人 虽 死

1 - | 1 6 · | 5 5 | 5 2 3 5 | 2 1 6 1 |

精 神 不

稍慢

2 - | 3 2 3 5 | 2 3 2 | 1 7 | 6 - |

死

7 · 2 7 6 | 5 · 1 6 5 | 4 3 2 3 | 5 6 5 3 | 5 (5) |

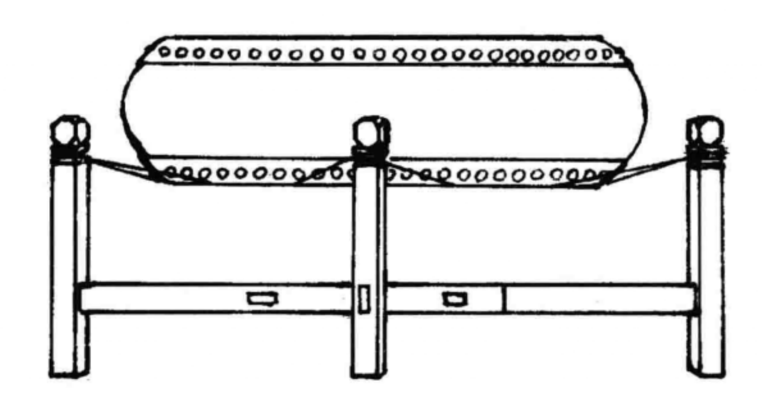
5 2 1 | 6 1 2 3 | 1 6 | 5 4 3 | 2 5 1 12 |

英 名 万 古 标。

3 #4 5232 | 1 (1 | 1 1 1 1 | 1 0) ‖

西河大鼓在演唱的伴奏时，主要是随腔伴奏，但是在伴奏〔二板〕唱腔时，则有时用一些固定的伴奏点来衬托演员的唱腔，这些伴奏点是以把位来区分的。三弦的上把，多为“‖: 3 7 | 36 12 | 3 66 | 36 12 | 3 66 :‖”，或者是“‖: 32 12 |

3　6̣ | 32　12 | 3　0 :‖"；三弦的中把，多为"‖: 56　36 | 5　5̣ | 56　36 | 5　5̣ :‖"，或者是"‖: 56　16 | 5　5̣ | 56　16 | 5　3̃ :‖"；三弦的下把，多为"‖: 1̇2̇　62̇ | 1̇　6 | 1̇2̇　62̇ | 1̇　6 :‖"，或者是"‖: 1̇1̇　1̇2̇ | 1̇　5 | 1̇1̇　1̇2̇ | 1̇　5 :‖"。然而这些固定的伴奏点常常是因人而异的，不同的弦师有不同的演奏习惯。但就其总体来看，北京西河大鼓的伴奏技法与河北西河大鼓伴奏技法无甚大的区别。



西河大鼓所用的书鼓在北京有两种，一种与京韵大鼓形制相同，另一种是放在书场场面桌上的"矮脚鼓"又称"短架鼓"。(见上图)

河南坠子音乐　河南坠子传入北京大体上经历了两个发展阶段。二十世纪二三十年代至五十年代，书茶馆的短篇河南坠子与天桥一带唱坠子书的在风格上出现了极大的不同。在唱腔音乐方面短篇河南坠子在语音上逐渐掺进了京音，唱腔旋律也向细腻和清丽发展，其代表人物是董桂芝、姚俊英等人。五十年代末，尤其是六十年代以后，伴随着新编曲目的增多，普通话在河南坠子中逐渐增多，在音乐上对时代音调，其他戏曲、曲艺音调的吸收也随之普遍起来，其代表人物是马玉萍、刘慧琴等。

在音乐上董桂芝、姚俊英等人的特点是，唱腔旋律朴实无华，但唱词在唱腔里摆位十分考究，运腔十分细腻，这也就形成了她们的唱腔在平淡中显得清新、耐人寻味的特征。例如：

选自《王二姐思夫》
（姚俊英演唱　刘永宁记谱）

（♩=84）

（大过板略）2/4 5 · 6 7 7 | 6 2 7 | 6 · i 6 5 3 | 5 3 2 |
八 月里 秋 风儿 阵 阵 儿 凉，

（2 23 2 2 | 2 5 2 7 | 6 72 6765 | 3 · 2 2 3 | 2 · 3 2 2）|

0 2 7 6 | 7 5 6 | 6 6 5 3 5 6 | 3 · 2 1 | 0 6 3 5 |
一 场 白露 严霜儿 一 场。 小 严 霜

6 7 6 5 | 5 5 1 2 | 3 ·（2 3 3 | 3）2 7 6 | 5 · 6 7 7 2 |
单打 独 根 草， 挂 大 扁儿 甩 子（那 个）

6 5 3532 | 1 ·（6 56 1）| 0 3 5 6 | 3 ·（2 3 3）| 0 35 2 7 |
荞麦 梗 上。 雁 飞 南 北 知 道 冷

6 3 | 3 1 2 | 5 i 3 5 3 | 3532 7 2 | 2 6 56 5 |（下略）
热，王 二 姐 在 房 中 盼 想 才 郎。

二十世纪六十年代初，刘慧琴演唱的《非洲姑娘》是那个时期新作品的代表作，其唱腔由当时广播文工团说唱团朱霞参与创作，伴奏琴师为张志和。这个作品唱腔既保持了河南坠子的特色，在旋律上又有出新，新老唱腔一气呵成流畅自然。包括大起板过门和间奏过门设计得也很讲究。例如：

选自《非洲姑娘》
（刘慧琴演唱　刘永宁记谱）

转1 = #C（前 i =后 5）

（前略）2/4 4 1 4 4 2 | 1 1 2 1 | 1 5 1）| i i i 6 |
有 一 个

6 5 6 | i 65 3 · 5 | 656i 5 3 | 5 6i 5 53 | 5 6 #4 3 |
非 洲 黑 人 姑 娘， 在 皎 洁 的 月 光 下

232 6 7 1 | 7 · 6 5 |（5 6i 6532 | 1712 36#43 | 2321 2561 |
轻 轻 地 歌 唱。

歌声里充满了　无尽的忧伤，

听起来　是那样　无限凄凉。

她的爸爸　当奴隶　活　活地累死，她的妈　妈

没吃　没喝也　饿断　了肚　肠。　哥哥他出门　去逃　命，

也不知逃在　哪　一　方。清　清的　河水　被那　歌　声儿感

动，　像眼泪　不断　的　那　样绵　长。

那月　亮

忍　不　住　悲　伤，　跑　到　了　云　雾　里

3.535 65#43 | 1 - | （下略）

躲 藏。

马玉萍从五十年代起与姚俊英双唱河南坠子，六十年代后改为一人演唱，长期舞台实践积累了许多曲目，其中以新曲目为主，在演唱方面她的嗓音清脆甜润，在唱段的唱腔设计上善于吸收，无论是京剧、豫剧还是弹词、越剧、歌剧，凡是适宜表现故事情节和塑造人物的音调，她都能吸收过来并融化在河南坠子唱腔里。如在《杨开慧》唱段里糅进京剧唱腔：

选自《杨开慧》
（马玉萍演唱 陈树林记谱）

渐慢 慢

0 2 7 65 | 3 0 5 6 | 1 - | 1 - | 0 32 1321 |

黑 夜 里 举 红 灯

原速

7 02 6 5 | 5 523 6543 | 2 32 171 | （下略）

照亮 山 乡。（啊）

又如《穆桂英指路》里吸收了豫剧唱腔：

选自《穆桂英指路》
（马玉萍演唱 陈树林记谱）

（2 3 5 5 | 1 61 5 5 | 2323 2 1 | 1 6 6 5 | 5） 2 |

穆

2 7 7 | 5 6 7 2 | 7 - | （7 · 2 7 6 | 5 6 7） |

桂 英 勒住 马，

0 6 5 | 5 - | 5 0 5 | 5 6 7 2 | 5 5 2 7 |

我 那 用 （啊） 用 目 观 看。（哪）

6 6 | 6 6 | 6 6 6 6 | ♮5 6 6 6 | 5 6 5 6 |

2 2 | 2 - | 2 0 #4 | 5 - | 5 - |

（哪 哈 嗨）

5 - | （下略）

再如《韩英见娘》里吸收的歌剧《洪湖赤卫队》的音调：

选自《韩英见娘》
（马玉萍演唱 陈树林记谱）

0 2 2 2 1 | 1. 1 5 1 | 0 5 2 5 | 1 65 5 4 | 4 25 2321 |

娘把儿 日夜紧紧 贴在胸 膛。（啊）

7 1. | (0 5 3 5 | 2 5 3 5 | 2321 2321 | 2321 7171 |

2171 2321 | 5. 5 5 5 | 5 5 5 5) | 5 5 5 2 | 1. 6 |

自从来 了

5 5 4 5 | 6165 2 | 1 1 2 | 7 6 5. 1 | 2 1 7 1 |

共产 党， 洪湖 的 人 民 见了太

2 2. | 0 4 4 5 | 6 2 | 1 - | 1 - |

阳， 洪湖的 人 民

突慢 原速

5 6 2 4 | (5. 5 55) 5 - | 5 5 5 5 | 1212 3232 | 1. 1 1 7 |

见了太 阳。

6165 2 4 | 5. 5 5 5 | 3 5 5 5 | 5) 5 1 7 | 6 6 653 |

与敌人 展开了

慢

3 i 65 | 3 (i 7654 | 3) i 0 i | 3 i | 65 32 |

拼 搏 战， 出 生 入 死 很 平

1 0 | 05 32 | 25 1 | 532 1·2 | 3 0 |

常。 生我的 是娘（啊） 救 我 的 是 党，

02 i2 | 357 65 | 36i 6532 | 5 1 1 | (2·2 22 |

党的 恩情 胜 过 娘（啊）。

i·i i7 | 6i65 3532 | 1 - | （下略）

《黛玉悲秋》里吸收的弹词音调：

选自《黛玉悲秋》
（马玉萍演唱 陈树林记谱）

渐慢 慢

(6765 3567 | 2 5356 | 15 1·2 | 5356 55 | 5 25) |

サ 77 i 27 666 5#45 (2 76 | 2/4 5) 7 23 | 676 5 |

贾 宝 玉 闷闷 无聊

5 3 i | 6i65 4333 | 2 - | 52 565 | 5 i 5 53 |

坐 书 斋， 想起了 黛玉 妹妹

201 12 | 26 65 | （下略）

好 不 伤 怀。

《黛玉悲秋》里吸收的越剧音调：

选自《黛玉悲秋》
（马云萍演唱　陈树林记谱）

满园的灰尘无人打扫，

雾交交应时的花草凄凄哀哀。

两边厢垂杨柳是谁把它推

倒？小鸟儿悲悲切切叫得好悲

哀。（呀）

为什么潇湘馆这样冷清？

为什么大观园的众姐妹

一个也没来？（下略）

河南坠子的伴奏，以随腔伴奏为主，过门的使用则有两种情况。一种是过门模仿唱腔绽律，例如：

选自《王二姐思夫》
（姚俊英演唱　刘永宁记谱）

2/4 5 6 i | 3· 2 1 | (6i65 356i | 5 3 2 1) | 2 6 i |
说 得 是 苏 州

5·6 i 6i | 656i 6543 | 2·1 2 | 2 (22 7 6 | 5656 7672 |
住 着 一位 王 员 外，

6i65 3565 | 5·3 232 | 2) （下略）

这种模仿又不是唱腔旋律的照搬，而是将唱腔旋律器乐化的一种发展。另一种是句间采用的“小垫头”。例如：

选自《王二姐思夫》
（姚俊英演唱　刘永宁记谱）

2/4 0 6 2 7 | 6 56 i | 6 65 2532 | 1· (6 561) | 0 6 3 5 |
他 膝下 无有 儿 所生 两个姑 娘。 二 姑娘

6 i 6 5 | 0 3 5 | 6· (2 3 6) | 0 7 6 5 | 6 56 6 i |
许配 人家 张 廷 秀， 大 姑娘 许配 人是

6 5 3 2 | 1· (6 561) | （下略）
贼 赵 昂。

这些伴奏技法基本与原河南坠子伴奏技法相同。

河南坠子伴奏音乐在北京比较大的变化是，将开场的大过板旋律与曲目所表达的内容加以结合，除去继承了过去大过板应起的静场，吸引观众注意力的作用外，还在大过板的旋律中糅进了表现曲目主题的音调。如在《十个鸡子》的大过板中糅进《三大纪律八项注意》歌曲的音调，也阐明作品拥军爱民的主题：

选自《十个鸡子》
（马玉萍演唱　刘永宁记谱）

（♩=168）（欢快　风趣地）

1/4 (i 0 | 5 0 | 2 0 | 5 0 | 2 · 2 | 2 2 | 2 3 | 2 i | 2 3 | 2 i |

2 5 | 5 5 | 5 · 6 | 5 #4 | 5 · 6 | 5 #4 | 5 | 5 6 | i 0 | i 0 |

6 i | 6 #4 | 5 | 5 3 | 2 | 2 · 3 | 5 0 | 5 0 | 3 5 | 3 i |

2 0 | 0 | 6 0 | 3 0 | 6 0 | 3 0 | 2 3 | 2 6 | i 2 | i 2 |

i 2 | i 2 | 3 5 | 3 5 | 3 2 | i · 2 | 3 5 | 3 5 | 3 2 | i |

6 | 5 2 | i 6 | 5 2 | i 6 | 5 6 | 5 6 | 5 6 | 5 6 | 5 |

i | 3 | 3 2 | i · 2 | 3 5 | 2 i | 5 6 | i 0 | i 0 | i 0 |

（♩=144）慢

0 3 | 2/4 2 i 6 | 5 0 5 | 3 3 2 | i · 2 i 2 | 3 5 3 | 2 · 3 2 i |

6 i 2 3) | 5 0 | i i 2 | i i 2 | 5 i | i （接唱略）

在以抒情为主的《非洲姑娘》曲目的前面，则有与抒情唱段相谐调的抒情大过板，其中的特点是既有传统风格又有创作成分，二者又几乎分不出“你我”。例如：

选自《非洲姑娘》
（刘慧琴演唱　刘永宁记谱）

（♩=112）

2/4 (0 5 | 2 i 2 7656 | i2i2 3 5 | 2 i 2 7·656 | i · 3 2 i6 |

5 5 1 | 3 5 2 3 | 5 - | 1. 3 | 5. 3 |

2 2 2 3 | 5. 2 5 3 | 1 1 1 3 | 2. 1 2 12 | 3532 1235 |

2 07 2 3 | #4 6 4 3 | 2723 5 5 | 7.672 3235 | 235#4 3532 |

7.235 3217 | 6 5 6.567 | 1.712 3235 | 2 35 2 17 | 6. 5 3276 |

5 5 6576 | 5 5 5235 | 2 3 | 1 3 1317 | 6567 1712 |

3235 3217 | 6. 5 3 6 | 7.235 3276 | 5 5 1 7 | 67 3 73#46 |

5 5.65#4 | 3451 6532 | 1212 3 5 | 2 12 7656 | 1. 3 2 16 |

5 1 1 | 4 1 4 42 | 1 12 1 | 1 5 1) | （接唱略）

河南坠子的伴奏乐器与河南相同的是均用坠琴和脚梆，后均加有扬琴，二十世纪七十年代初开始北京曲艺团在乐队里加上了二胡，且从此成为必不可少的乐器之一。

与西河大鼓一样，河南坠子传入北京并在北京扎根生存后，作为一种具有外地风格的曲艺种类，北京观众也十分喜爱它，而它在演唱语音上的变化和唱腔音乐伴奏音乐方面的发展，则是北京地区文化对它的直接影响。

表　　演

北京曲艺的表演，经历着一个长期的历史发展过程，于盛行北京的诸多曲种的形成、发展之中，伴随着表演者演出目的的改变、行艺场所的变迁、演出规模的扩大，逐步丰富、完善起来。

北京的曲种，从源流上大致可以分为三类：一类兴起于城市民间，如评书、时调小曲、数来宝等；一类由乡村流入城市后而成，如京韵大鼓、铁片大鼓、北京琴书、奉调大鼓等；一类发端于仕宦子弟、文人学子之中，如子弟书、梅花大鼓、单弦牌子曲等。其发展过程虽不尽同步，但究其根源，很多都经历了自娱——娱人——卖艺几个阶段，即无偿服务——有偿服务阶段。在行艺场所上则表现为：聚会场——明地——书馆、杂耍园子——剧场舞台等变化。以自娱、娱人为目的的演出，演员无生计所牵扯，处于一种原始的自在的随意性的个体表演状态中，多自弹自唱，一般不必与听者进行情感交流，很少表情与动作。其后，曲艺作为一种谋食求生的手段而进入社会，表演上遂发生了质的变化，演出市场迫使演员要千方百计招徕更多的观众，便在不断钻研说唱技艺使其日臻完美的同时，自觉地改造旧有的表演形式，丰富以面部表情、手势、身段等，加强了与观众的交流和联系，使“做”成为自身不可缺少的一种辅助手段。而由明地进入书馆、杂耍园子这一行艺场所的变化，则使北京曲艺的表演进入了一个更高的阶段。由空旷的广场上演员面对三面或四面观众进行表演、交流，变作在固定的场所与观众面对面进行表演、交流，变化了的环境为演员进一步提高表演技能提供了有利的条件和氛围，诸种不同艺术形式的众多演员在一起合作，文与野互补，雅与俗共赏，曲艺表演处在了一种自为的日渐规范化的状态之中。中华人民共和国成立后，北京曲艺艺人成了国家的主人，他们再无衣食之忧，优越的社会制度和安定的社会环境为曲艺表演艺术的潜心研究、不断提高，提供了精神与物质的可靠保障，北京曲艺的表演终于成为一种独具特色的表演类型。

北京曲艺的表演，由说功、唱功、做功、身手技艺四部分有机组成。演员在深刻理解、体验生活的基础上，运用艺术化的口语（主要是北京口语），通过诸因素的协调配合，以良好的舞台风度，达到塑造艺术形象、抒发思想情感、满足不同层次的观众对曲艺艺术欣赏需要的目的，并以此显示着各自的功力与艺术造诣。

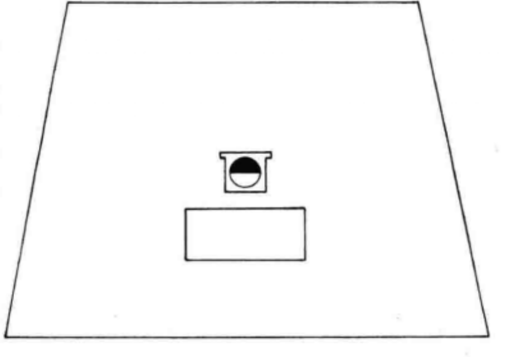
北京曲艺表演中的说功、唱功、做功及身手技艺，不是单纯的外部技巧的显示，它作为

一门直接面对观众反映现实生活的综合性舞台艺术，其表演活动与其他表演艺术形式一样，首先是一种心理活动。北京曲艺界素有“意在歌先”、“心到、嘴到、眼到、手到、脚到”的说法，十分明确地把心与意放置在舞台艺术行为的统领地位。北京各曲种的表演多为本色化装，且要求一两个演员在不长的时间里表现出数个不同性格的典型人物，快速、准确、凝练地说出、唱出、做出人物的形象和情感。于是，曲艺家们便提出了“贵在神似”、“声情并茂”的最高艺术标准，强调说唱者必须对自己所要表现的作品的主题、人物，给予正确、深入的分析与理解，这是“情真”、“神似”的先决条件。在理解的基础上，真切地体验各种人物的各类情感，悉心地揣摩不同环境的各自特点，调动一切心理机制，方能运用说、唱、做诸般手段，将“神”与“情”的本来面目恰如其分地表现出来。为此，必须用“心”来说，用“心”来唱，用“心”来做。

表 演 形 式

北京曲艺的表演形式，大体可以分为坐唱(说)、站唱(说)、走唱三种。坐唱(说)者，有评书、单口相声、双簧、山东琴书等；站唱(说)者，有相声、太平歌词、子弟书、岔曲、单弦牌子曲、联珠快书、平谷调、北京琴书、十不闲、莲花落、马头调、数来宝、拉大片、竹板书、快板书、山东快书、河南坠子及京韵大鼓等各类大鼓；走唱者，有拆唱八角鼓、折唱莲花落、二人转等，演员演唱时多有简单的装扮及舞蹈动作。

评　书　评书为一人表演。通常台中央设一张桌子，桌上摆醒木、折扇、手帕三样道具，桌后有一把椅子，演员坐着敷衍故事，故该形式又称“坐谈今古”。中华人民共和国成立后，也有将桌椅撤去，演员始终站立表演的，道具也随之很少使用。故有人据此变化概括为：“评书旧日是上半身艺术，现如今发展成了全身艺术。”



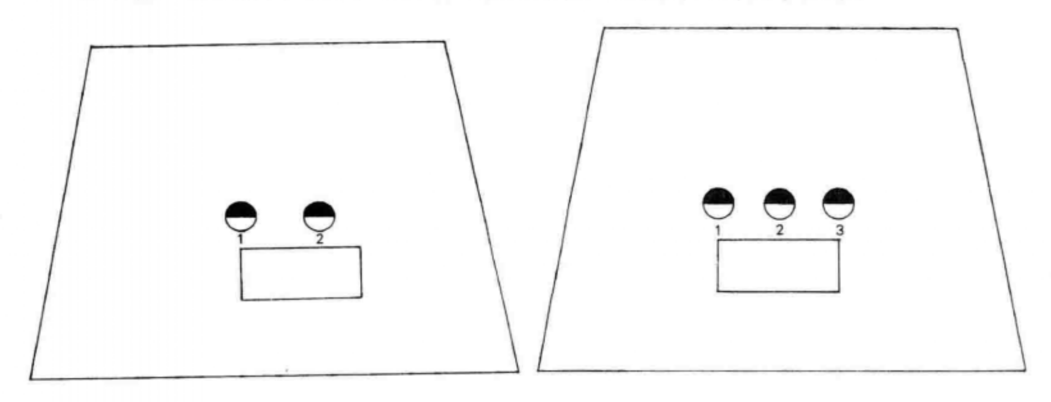
评书、单口相声表演位置示意图

有段艺谚，综合叙述了评书在表演上的要求和特征：“讲故事、仿神情，说表评噱不消停，说至紧要关节处，拍案使人惊怔。”评书的表演与戏曲不同，前人说：“现身中说法，戏所以宜观也；说法中之现身，书所以宜听也。”评书叙述故事、描摹景物、评论是非、再现各类人物神态，全在演员一人一口。正所谓“集生旦净丑于一身，冶万事万物于一炉”，说表模拟，出出进进，自由从容。评书的表演，体现在五个方面，即：说表、拟人仿神、评述、抖包袱儿、学。

相　声　相声的表演方式分单口、对口、群口三种。单口相声为一个人表演，台上设一张桌子，桌后有一把椅子，演员位于桌后，时坐时立，以扇子、手帕为道具。对口相声为二人表演，台上有桌无椅，甲站在桌子左首，称“逗哏的”，乙站在桌后中间位置，称“捧哏的”。二人各持折扇，偶尔也以手帕辅助表演。群口相声为三人或更多人表演，台上有桌无椅，甲站在桌子左端，称“逗哏的”，丙站在桌后中间，称“腻缝的”，乙站在桌右角处，称“捧哏的”。无论哪一种形式，演员均穿长衫。中华人民共和国成立后，伴随大量反映新生活的新相声节目的创作和演出，传统的表演方式也有所革新和变化，一般不再设桌椅、不再用手帕，服装多改为中山装或西装。

相声的表演，无论单口、对口、群口，无论逗、捧、腻，也无论叙述或代言，都以说、学、逗、唱为基本技巧，运用经过艺术加工的口头语言，辅以表情、手势、身段，来摸拟人物，演示故事，表情达意，制造笑料。

历来相声表演讲究“说、学、逗、唱”，视此为相声表演的四门基本功课。

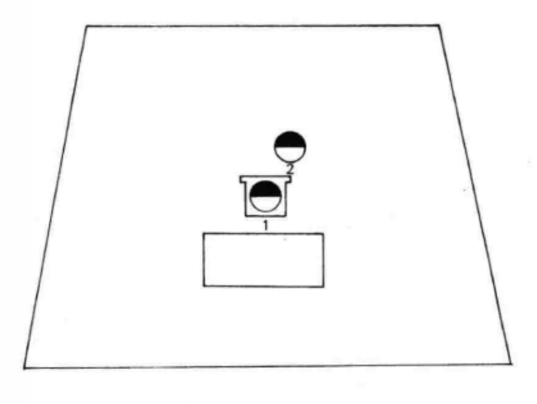


对口相声表演位置示意图　　　　三人相声表演位置示意图

1. 逗哏　2. 捧哏　　　　1. 逗哏　2. 腻缝　3. 捧哏

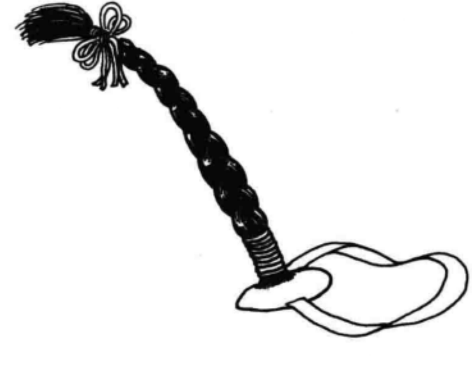
双　簧　双簧是两个人合作表演。甲称“前脸儿”，以演为主；乙称“后身儿”，以表（说或唱）为主。表演时舞台上设一桌子，上摆醒木、手帕，桌子后面设一把椅子。二人穿长衫登场，先以对话形式与观众稍作交流，基本与相声垫话相同。而后，甲坐椅上，掖领露项，头顶戴上特制的“小辫儿”（术语称“楼子”见右图），以白粉抹于二目及口吻处，装扮作滑稽相。乙蹲踞椅后，或持一架三弦边弹边唱，或用一把折扇遮面亦说亦唱，甲则据乙的说唱内容配口型及相应的表情和动作，彼此配合默契，如同一人。故该曲种又名“双学一人”。艺人们称面部表情为“发托卖相”，称演唱为“横竖嗓音”。

中华人民共和国成立后，双簧的表演方式发生一些变化，有不戴“小辫儿”、不作粉饰的；也有将桌椅撤去站立表演的。原有的表演方式也同时得以保留。



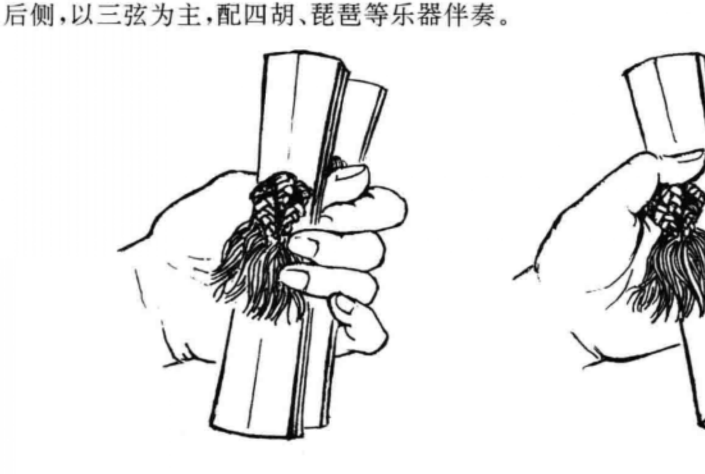
双簧表演位置示意图

1. 前脸儿　2. 后脸儿



小辫儿

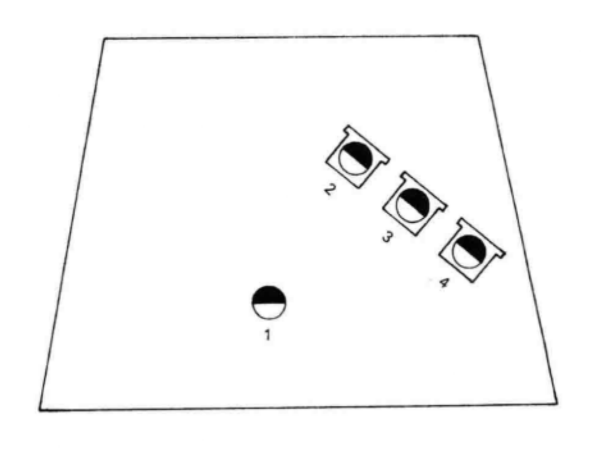
大鼓类　此类以击鼓伴唱为主要特征。有京韵大鼓、梅花大鼓、铁片大鼓、奉调大鼓、平谷调、西河大鼓、山东大鼓等曲种。一般为演员一人站立演唱，右手持鼓箭击打高脚架书鼓（西河大鼓演唱长篇大书时击矮架书鼓）。京韵大鼓、梅花大鼓、奉调大鼓，演员左手持一副三页木质鼓板击节，区别之处在于京韵大鼓、奉调大鼓演员以大拇指插入板缝间、摇动小臂击打（见左图）；梅花大鼓演员以食指插入板缝、靠手腕力量击打（见右图），相形之下，动作显得细小，正以适应其端庄雅致、长于"文段"的表演要求。铁片大鼓、平谷调、西河大鼓、山东大鼓，演员则左手持一副两页金属质鸳鸯板击节。此类曲种弦师坐居演员左后侧，以三弦为主，配四胡、琵琶等乐器伴奏。



京韵大鼓于二十世纪三四十年代在茶楼演出时，偶尔也有两个人登场对唱的，多为初习者的开场节目，俗称"打铁"，所唱曲目仅有为数不多的几个，如《十里亭》、《玉堂春》、《打花鼓》等。1964 年，北京市曲艺团也上演过二人演唱的节目，称作"双唱京韵"。

梅花大鼓另有两种以突出演员和弦师特技的变化形式，即"含灯大鼓"与"五音联弹"。二十世纪五六十年代，亦有两人演唱梅花大鼓的节目出现，称"双唱梅花"。

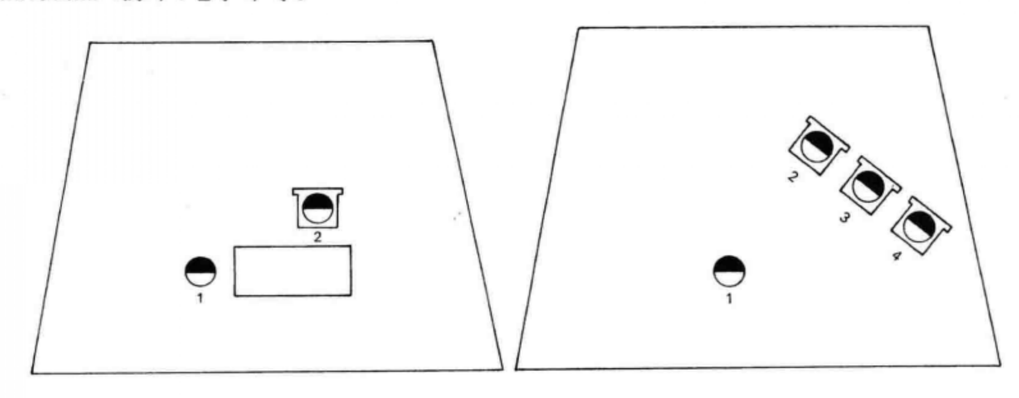
西河大鼓唱短段的演员，一般皆站立演唱，书鼓用长腿支架。说大书者略有不同，演员面前摆有一张桌子，上面放矮架书鼓，并一块醒木、一把扇子，桌后有一椅，说时可站可坐，而唱时大都起身表演，弦师则坐在演员左侧桌旁。



京韵大鼓、梅花大鼓表演位置示意图

1. 演唱者　2. 三弦手　3. 四胡手　4. 琵琶手

岔曲、单弦牌子曲　通常为演员一人站唱，左手持八角鼓击节。有弦师坐居演员左后侧操大三弦伴奏。清同治年间(1862—1874)随缘乐创“一人单弦八角鼓”时，仅为演员自己坐定椅上持三弦自弹自唱。没有击节乐器，也没有身段、手势表演，唯靠头部及面部表情辅助说唱，如唱到“只吃得醉似八仙，东西难辨，双合眼”(《渔家乐》)一句，遂微合二目，晃一晃脑袋。清末民初时，全月如对演唱形式进行了改革，将一人自弹自唱，改为二人一人弹一人唱，演唱者由坐而立，配打八角鼓以为伴和；与此同时，他凭借幼年学习昆丑的基本功，吸收当时戏曲和评书的舞台动作，增加了演唱时的手势和身段表演，一时称为“双头人”。时人称赞全月如为“单弦站唱第一人”。中华人民共和国成立后，单弦牌子曲的表演出现过男女对唱和二女对唱等形式，伴奏乐器也偶有增加，如加入扬琴、电子琴等。



岔曲、单弦表演位置示意图

1. 演员　2. 弦师

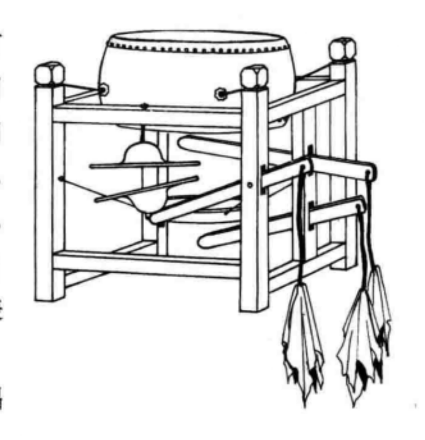
北京琴书表演位置示意图

1. 演员　2. 扬琴手　3. 二胡手　4. 四胡手

北京琴书　演员一人站立演唱。右手持鼓箭击打高脚架书鼓，左手持一副双页金属质鸳鸯板击节。弦师坐居演员左后侧，以扬琴为主，配四胡等乐器伴奏。

拉大片　为一人表演。多为撂地演出。场中设有画箱，演员站在箱左侧的木凳上，

在照顾观众看画面的同时，自己拉动锣、鼓、钹三件打击乐器，依画面内容将古今故事编成书词进行演唱。因所唱曲调优美动听、韵味独特，后也有舍弃画箱，专门在电台进行演唱的。拉大片的表演技巧包括三个方面，即：拉、唱、演。拉，指牵动绳索，使画面上下移动，为坐在镜头前的观众更换画片内容；拉打锣、鼓、钹自我伴奏。唱，说唱故事。演，主要是以表情手势配合表达情感。



拆唱类　以彩扮、分包赶角为主要特征。有拆唱八角鼓、拆唱莲花落等曲种。

拆唱八角鼓一般由二人表演。一人为丑角，一人于说唱之中兼操大三弦伴奏。丑角于舞台之上做简易装扮，因曲目内容的要求，持马鞭、云帚、布掸子等道具说唱，并辅以一些舞蹈动作。

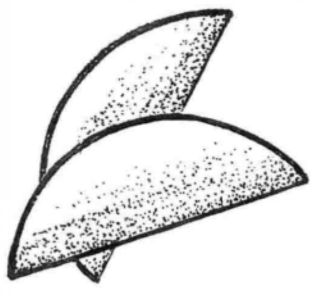
拆唱莲花落又称彩扮莲花落，一般由两至三人表演，也有多至四五人的，均做简单装扮，有旦、丑、花面等行当之分，穿男、女、穷、富、僧、尼几种彩衣，分饰各个角色敷衍故事。表演时持彩扇、布掸子等道具，辅以一些舞蹈动作。以竹板、锣、鼓等为主要伴奏乐器。

板书类　以演员右手持大板、左手持节子板击节为主要特征。有数来宝、竹板书、快板书等曲种。

数来宝初始为一人演唱。据前辈艺人讲，曾用过高粱秆儿、钱板子、撒拉机、牛掀板骨、三块板儿、三个碗儿、开锄板（又名和平板）等物伴奏，后固定为使用竹板击节。最早仅走串于街巷店铺之间，以艺行乞。民国初年，开始有艺人撂地卖艺，多蹲踞地上演唱，后渐有发展为站唱者，并辅以手势及面部表情。二十世纪四十年代，表演方式有了进一步发展，出现了二人对唱，称为"对口数来宝"，并进入茶馆演唱，日后，逐渐取代数来宝原来一人演唱的形式，成为最常见的表演形式。

竹板书、快板书均为演员一人站立演唱。

山东快书　由一个演员表演。演员身穿长衫，左手持两块半月形铜质鸳鸯板击节。初创时，只在农村庙会、集市撂地演唱，艺人斜披衣衫，自操四页板（为形状相似的一大一小两副竹板）或鸳鸯板击节。二十世纪四十年代开始进入杂耍园子，改穿长衫。中华人民共和国成立后，随着演唱内容的变化，也有穿中山装、西装表演的。



鸳鸯板

表 演 技 巧

说　　功

说的技巧及功力。重点体现在评书、相声、双簧等一些以说、学为主的曲种。主要表现为：以演员身份叙述事件过程和人物行为，描摹环境场景，评讲是非曲直，解释历史掌故、典章制度等；以书中人物身份进行独白、对话，及代言其心理活动等。以唱为主的如单弦牌子曲、京韵大鼓等曲种，演唱中也时常夹有一些插白、过口白或简短的说口。介于说与唱之间的如数来宝、竹板书等曲种，虽似说似唱，然终近于说，更多地也依靠演员过硬的说功。

北京说唱中长篇书的有“说为君，唱为臣”、“七分话白三分唱”等艺谚；北京曲艺界有行话将“说话”叫作“纲口”，即说唱要以说为纲。它们都充分肯定了说功在北京曲艺表演中的重要地位。

吐　字　北京曲艺界有着“一字不到，听者发躁”的说法，历来要求演员务必“念字千斤重，真切听得清”，即吐字要清晰、打远，嗓音要悦耳、持久。为此，传艺人强调学习者必须掌握正确的吐字归音方法，即调动唇、齿、鼻、舌、喉、颚等发音部位及相应口型，灵巧配合运用，以读准每个字的声母与韵母，读全每个字的字头、字腹、字尾，将字音严格按其规范表达出来。针对这一要求，于长期的艺术实践中作出了“四呼”(开、齐、合、撮)与“五音”(唇音、齿音、鼻音、舌音、喉音)的科学总结。曲艺家们同时指出，掌握科学的呼吸用气方法亦十分重要，只有经过对发声的原动力——呼吸，发声的颤动体——声带，及喉腔、咽腔、口腔、鼻腔、胸腔等声音共鸣体持之以恒的锻炼，演员方能在轻松、持久的状态下，将清晰、动人的字音送至书场的每一个角落。

言语表现　演员的语言表现能力。相声界有话，“说出来的东西，要像真的，像活的”，乃是对这一说功技巧通俗的总结。演员无论是以第三人称敷衍故事，还是以第一人称为人物代言，皆在使所出之言既充分显示北京语言所独有的语吻、语态、语音特征等地方特色，又入情入理，真实可信、有神有采。与此同时，通过语言与台下观众进行直接的情感交流，设法调动他们的想象，使观众如闻其声、如临其境、如见其人，和演员一起共同完成对艺术形象的创造任务。如此，演员一方面依靠着解析作品、体验人物情感的内在能力，另一方面靠熟练掌握的根据书中内容变化、人物性格发展及表现语言音韵美的需要，恰切地安排语言的潜台词及轻重、疾徐、高低、长短、间歇、停顿等一系列外部技巧，并通过语气、声音的变化，表现出男、女、老、少、智、愚、善、恶等各类人物，将众生相之性别、年龄、性格、品质、身份、职业甚至生理等诸方面的特征，鲜明地显示于观众面前，最终达到逼真、传神、富有想象力的艺术效果。

抖“包袱儿”　演员向观众递送笑料。为相声的主要艺术手段，评书、双簧、数来宝、

山东快书、快板书等曲种也经常使用。通常于刻画人物、评析世态时，冷嘲热讽以制造喜剧情境，借此调剂演出气氛，提升观众的欣赏兴致。演员们普遍认为，“包袱儿”能否抖响，灵活运用语言的技巧很重要，艺谚中素有“铺平垫稳”之说，即指明只有悉心揣摩观众的心理状况，适时适地耐心巧妙地用语言一层层系好“包袱儿”，才能取得蓦然抖开、满堂皆响的效果。北京曲艺界对此有着“时衣古画当令的笑”的说法。对此，许多曲艺家强调指出，抖“包袱儿”，送笑料，既要多种多样、不拘一格，又要把握好分寸，谑而不虐者方为上乘。

相声的抖“包袱儿”，列入“逗”的技法之中，在结构包袱儿时，常常使用“三翻四抖”的手法。三翻四抖，又叫“三顶四撞”，就是说捧哏的领会不到逗哏的话，到第三翻包袱儿才抖落开了。三翻是反复铺垫的意思，不一定正好三翻。侯宝林在其《侯宝林谈相声》中将包袱儿构成的艺术手段归纳成两大类：一类是用直接的方法构成包袱儿，或直接将内容加以强调（重复，机辩）；或将内容加以夸大（夸张）；或以揭露的方式将内容予以否定（否定，矛盾）。另一类是用间接的方法构成包袱儿，或有意先将内容加以歪曲（曲解，双关，错觉，误会）；或借媒介将内容加以陪衬（映衬，对照，假托，道反，譬喻，假借）。马季在其《相声艺术漫谈》中将组织包袱儿的手法分为二十二类：三翻四抖，先褒后贬，性格语言，违反常规，阴错阳差，故弄玄虚，词意错觉，荒诞夸张，自相矛盾，机智巧辩，逻辑混乱，颠倒岔说，运用谐音，吹捧奉承，误会曲解，乱用词语，引申发挥，强词夺理，歪讲歪唱，用俏皮话，借助形声，有意自嘲。这些手法一般是交错、混合使用的。

使用包袱儿须经历系包袱儿、解包袱儿、抖包袱儿的过程，包袱儿的内容来源于社会生活中可笑的人和事。将现实中可笑事物激活，真正达到引人发笑的目的，这要经过一个“垫”（为揭示事物先作铺垫，把包袱儿系好）、“支”（将听众注意力引到相反方向，把包袱儿系紧）、“刨”（出人意料地解开包袱儿，刨开事物的实底，引人发笑）、“抖”（抖落包袱儿，进一步阐发事物的可笑性）的过程。

评书因情节多惊险曲折、险象环生，为了使观众精神上不至于过度紧张疲倦，就要适时地抖响一些“包袱儿”，以加强诙谐幽默感。这是评书表演调节书场气氛的一种重要手法，运用得当，效果会十分强烈。评书抖“包袱儿”的手法约有四种：一、从书中所塑造的滑稽人物身上找“包袱儿”，如《兴唐传》中的混世魔王程咬金、《施公案》中的小脑袋瓜赵璧。二、古事今说，在说书现场抓现哏。素有“评书大王”之称的清末艺人双厚坪就擅长即兴逗笑，观众由此称赞他“于叙述古人之中，暗地讥讽时事，不露芒角，令人心旷神怡”（见张次溪《人民首都的天桥》）。三、以夸张、误会、错觉、巧合、双关语、谐音等手法抖“包袱儿”，讲究铺平垫稳、前呼后应。四、以状形、状物、方言抖“包袱儿”，这类笑料有的与故事主题结合得很紧密，如《刀劈胡汉三》中说到潘冬子举起利刀砍胡汉三时，“别说是胡汉三的脑袋，就是这猪头也碎啦！”（状形）而有的则纯粹属于活跃气氛的插科打诨。

双簧通常运用“后身儿”与“前脸儿”即语言与动作之间的不谐调抖“包袱儿”，一般通过“后身儿”对“前脸儿”故意的玩笑、戏弄，来制造笑料，“包袱儿”多借助动作的重复、夸张，步步加深而抖响，既以语言为基础，又特别强调表情、手势的配合。

迟、疾、顿、挫　相声说功技巧，即根据脚本内容对语言节奏的把握。

"迟"是放慢速度。如"甲：贤弟，愚兄有一事不明，要在台前领教，不知肯赐教否？乙：(放慢速度)不必客气，有话请讲当面何言领教……我也受传染了不是！有话你就说吧！"

"疾"是加快速度。如《夜行记》中说那个违反交通规则的人，听见后面汽车鸣笛临近，就加快速度说："我准知道，它不敢撞人，扭头一看，离我不远啦，仗着我小时候练过武术，腰腿灵便，一哈腰来了个燕子三抄水，噌！噌！噌！总算是……"

"顿"是指表演时，为了突出某一件事，或强调某一句话，而使语气停顿。如《海燕》的表演："甲：就瞧海燕的船缆绳断了……(顿)乙：啊！？甲：又接上了。哎，前舱进水了啦……(顿)乙：嗯！？甲：已经堵上啦！机器发生了故障……(顿)乙：哟！甲：及时排除了。这船沉下去了……(顿)乙：啊?！甲：又浮出来了。"

"挫"又称"错"，一说是指话出口时不早不晚，恰到好处。如《新桃花源记》所说，"甲：此次多蒙贤弟照料，不胜感激。乙：那是应该的。甲：本当买些重礼答谢，怎奈(挫)兜里没钱。"一说是指故意说错了又找回来。如《一贯道》的垫话儿，乙对甲说："哎，你说的不对，杜十娘？杜十娘是《三国》上的吗？不懂你拿起来就说呀！那是《聊斋》上的。"……

"迟、疾、顿、挫"的技巧，逗、捧、腻三者都使用，并要紧密配合，数"逗哏的"使用最多。凭借这四种技巧，控制说话的高低轻重、抑扬快慢，掌握相声表演的尺寸、相扶与火候。

瞪、谝、踹、卖　相声中捧哏者的表演技巧。按相声演员张寿臣的说法，"瞪"即瞪眼、撇嘴表示不满，表演时有容无声；"谝"即谝能，指夸耀、显示之类表情，表演时亦有容无声；"踹"，即贬低、否定对方，如使用"不像话！"等短语，表演时有容有声；"卖"，即称赞对方，如使用"好！""真不错！"等短语，表演时亦有容有声。

说　表　评书的说功。包括叙述和表述两项。叙述以情节为主，讲究有头有尾，细节合情入理、真实可信，布局跌宕起伏给人以回味。表述则指人物自身的内心独白和人物之间的对话，以及不适合公开表达的思维活动。表演时强调二者结合有致。艺谚云："故事人人会讲，各有巧妙不同，疾徐快慢自如，道事叙理从容。"还说："快而不乱，慢而不断，高而不喧，低而不梹。"强调了说表技巧的分寸。演员们所追求的是：讲的像真事儿，说的像活人儿，听着真有趣儿，越听越带劲儿。说评书，首先就是让观众听得懂，同时，在情节铺排上、人物刻画上要细致、周密，引人入胜，以达到"句句警人心，听者自动容"的艺术效果。

评　述　评书的说功。说书人在叙述中有时跳出书情，用第一人称口吻，对所说人物、事件、环境进行评论，以表达说书人的立场、见地，并为听众提供相应的历史民俗知识。艺谚云："评书不评，演员无能。"评述在书中的位置要合适，立论要精当，务收一语道破、画龙点睛之妙，使之既有助于突出本书的主题和立意，又能用独到的见解、丰富的知识，紧紧吸引住听众，为表演增光添色。说书人说到某种名物，如刀枪战马，也往往跳出书情，给予评介。这种评物，有时结合悬念，使用"贯口"，如短打书目中说到"大刀举起劈头盖脸就往下砍，眼见一道白光，刷！刀就到了近前了"，往下不说了。话锋一转，却评论起这把刀来："这把刀可有名啦，叫'金背八卦刀'，是把宝刀，背厚有一指，刃薄有一丝，光闪闪，冷森森，

耀人眼目，切金断玉像切块豆腐，把一根头发往刀刃上一放，噗！吹口气，头发断了。咔嚓！人头落地，刀上不带一点血，这叫杀人不沾血点红！”这段评述既渲染了宝刀的不凡，又增强了悬念的力度，使听众屏息静听，欲罢不能。正如《醉翁谈录》所言，评书的评乃是“讲论只凭三寸舌，秤评天下浅和深”。评书演员必须有较高的思想文化水平，才能深入浅出地评论好，语惊四座，给人启示。

开脸儿　评书的说功。即在书中主要人物第一次出现时，说书人对其面貌肤色、穿着打扮、身材体形以及所携器物的集中介绍，以引发听众产生想象，显示人物的鲜明形象。有散文、韵文两种。西河大鼓等曲种在说大书时也使用此种手法。

摆砌末子　评书的说功。即说书人介绍书中人物活动的环境，如城池、院落、山口、水源、险地、要津等，其方向、高低、设置等必一一叙述明白，以诱导听众产生丰富的联想。西河大鼓等曲种说大书时也常用此法。

赞　评书的说功。即说书人为突出赞美人物、景物、器物，演说的一种句式对偶、句尾押韵的长短句，如诗如歌，节奏鲜明，铿锵有力。经常使用的有英雄赞、美人赞、山景赞、擂台赞、府门赞、剑赞、枪赞、马赞等。十几句或二十几句不等。也是评述的一种手段。西河大鼓等曲种说大书时也用此技法。

倒　口　又称“变口”。相声、评书的说功，即仿学某些特定人物的家乡方言，以突出其籍贯、社会地位、精神气质，既能反映丰富多彩的风情世态，又增强了说唱的语言魅力。评书最初的“变口”仅有三种：山东口音、山西口音、江南口音，二十世纪四十年代始有了扩展，增加了河北深县及京东口音。相声则多用山东、天津、广东、江苏、河北唐山、河南、东北等地方言。

贯　口　评书、相声的说功。又称“趟子”，为将一段篇幅较长的说词节奏明快地一气道出，似一串珠玉一贯到底，演员事先把词背得熟练拱口，以起到渲染书情、展示技巧乃至产生笑料的作用。对此，相声界有着“口快如刀”的要求。好的演员能做到嗓音亮，吐字清，字正腔圆，气口精当，一展“嘴皮子利索”之功力。贯口分大贯口、小贯口两种。小贯口一般十几句，大贯口可长达一百多句。

绕　口　即绕口令，指将声母、韵母或声调易混的字连缀成反复、重叠、绕口且有一定意义的句子，一口气急速念出，既增强了节目的趣味性，又显示了说唱者伶俐的口齿功力。多在相声表演中使用。

口　技　指演员用口来摹仿自然界中的各种音响，故又称拟声。如拟学鸡鸣、犬吠、擂鼓、吹号等，以使所描绘的各类事象更为逼真、具体，起到烘托气氛的作用。多在评书、相声中使用。评书将其总结为“八技”，一说是“号子、擂鼓、马嘶、马蹄声、爆头、嘟噜子、哭笑、咳嗽”，一说是“爆头、吼叫、鸡鸣、犬吠、牛叫、马嘶、状哭、状笑”。随着艺术的不断发展，口技的运用也远远超过八种。相声对于口技的使用，属于“学”的范畴，如演员们常说的“学个天上飞的，地上走的，河里凫的，草棵里蹦的”。

现　挂　相声、评书、数来宝等曲种的说功。指演员根据演出的实际情况，在适宜的

情境里，联系当时当地发生的事件，现场进行即兴发挥。凭借演员的聪明才智，往往收到意想不到的火爆的艺术效果。一些相声、数来宝、评书表演艺术家，都曾有过许多优秀的“现挂”范例。相声的现挂，在说垫话和场上发生意外事故时使用最多。

叙说、数说、诵说　数来宝的说功。因数来宝艺人通常将说称为唱，故分为叙唱、数唱、诵唱。演员根据曲目内容、情感的不同分别采用。叙说不强调节奏的鲜明和冲击力，而注重口语化，宜于表现轻松、俏丽的情绪，如处理一些“蔫包袱儿”大都采用此唱法。数说则相反，要通过强烈的节奏使语言变得有棱有角、铿锵有力，贯口、俏口大多采用此法。诵说是一种特殊技法，它适用于表现激昂深沉的感情，烘托紧张热烈的气氛，一般采用连续的让板，或者将正格句式唱成变唱节奏，使语言富有一种朗诵味道。

平口、俏口、贯口、快打慢唱　山东快书的说功，演员根据曲目的内容、情感而选择使用。演唱中一般以平口为主，可以表达各类感情，节奏平稳、缓和，大都采用顶板、闪板两种基本板式。俏口则具有欢快、跳跃的特点，经常运用赶板、抢板、掏板等板式，给人以轻快、俏丽的感觉。贯口宜于集中地描绘人物、叙述紧张情节和表现人物昂扬的情绪，特点是语句连贯紧凑，铿锵有力。快打慢唱大都在故事的高潮或人物情绪激奋的状况下使用，较多采用滚板板式，近似戏曲中的摇板，鸳鸯板只打小过门，并将速度加快一倍，变成$\frac{1}{4}$节拍，拖腔拉韵，另有一番情味。

唱　　功

唱曲的技巧及功力。重点体现在京韵大鼓、单弦牌子曲、北京琴书、梅花大鼓、铁片大鼓、奉调大鼓等以唱为主要艺术手段的曲种中，演员通过优美动人的演唱叙述故事、抒发感情。

北京曲艺的唱功，是在继承我国北方民族声乐优秀传统的基础上，着力于表现北京语言的独有特色和音韵美发展而成，并在长期的艺术演变中，总结、积累了一系列丰富的经验。

按字行腔　北京曲艺唱功的总体要求。北京曲艺的演唱，依据叙事抒情的特殊需要，强调声乐技巧口语化，即唱里夹说的音乐风格。它非通常一般概念下的歌唱，而是一种带有浓郁宣叙色彩的近于说话般的演唱。北京曲艺界素有“唱着说，说着唱”的艺术要求，明确提出，一切行腔、润腔都必须严格依照唱词中字音的语言规范进行，使乐音和语言的音调结合成不可分割的整体。用演员的话说，叫作“按字行腔，曲随词走，字正腔圆”，“字音要先行，腔调慢慢跟”。正确地吐字、发音、归韵，遂成为唱腔圆润与否的先决条件。正是由于这一艺术原则的指导，发端河北的木板大鼓、五音大鼓，进京后因改用北京语音演唱，遂演变成为具有京韵京腔的京韵大鼓和北京琴书；西河大鼓、河南坠子、山东琴书等外来曲种，因流入北京后自然地向北京语言靠拢，其吐字运腔逐渐适应北京语言的要求，也形成了新的具有北京特色的艺术风格和流派。

气力、气口　北京的曲艺演唱家强调:“善歌者必先调其气。”掌握、使用正确的呼吸、运气方法,乃是曲艺演员展示唱功魅力的先决条件。演员凭借歌喉表叙一段完整的故事,抒发各种复杂的情感,嗓子须具有高音、低音、真声、假声、大嗓、小嗓等多种表现能力。因此,必得依赖“气沉丹田、上下贯通”的呼吸方法。舞台实践表明,造诣高深的演唱家,正是首先做到了气息控制得心应手,所以能精巧细致、随心所欲地调动声音,唱到高音处不吃力,唱到低音处不混浊,刚柔相济,强弱得宜。这方面,北京的曲艺艺人有着气力要“足”、气口要“准”、换气要“隐”、偷气要“巧”的要求与讲究。

以情带声　北京曲艺唱功的总体要求。北京曲艺界有着“说书一股劲,唱曲一段情”的艺谚,要求演唱者以充沛的内在情感统领、调动声音,以显示情真意切、优美动人的双重艺术魅力。如此,演唱者一方面掌握着能以表现多种情感和意蕴的唱腔、唱法,具有灵巧地变换音乐的力度、节奏、色彩、韵味等声乐技巧,如“哦儿”(单字收腔)、“擞儿”(双字收腔)等润腔方法,另一方面还须具备对作品内容正确理解、对人物性格准确把握、对各种复杂情感深刻体验的能力,并给以真实、恰切的反映。以情感带声音,以声音传情感,力求声情并茂,是为北京曲艺唱曲艺术最为重要的唱功技巧。

吐　字　吐字是否准确、清晰,成为演唱成败的关键。素有艺谚告诫:“一字不清,如钝刀杀人。”要求演唱者必须正确运用唇、齿、鼻、舌、喉等发音部位,按字头、字腹、字尾及阴、阳、上、去四声的规范说准唱清节目中的每一个字,做到四声标准、尖团分明。北京曲艺演唱家针对北京字音的四个声调,总结出一套理想的演唱方法,即:“阴平平直莫低昂,阳平清爽高而扬,上声声浪强中取,去声立坠远且放。”单弦演员谭凤元曾用自编的一段《四声赞》岔曲,细致地阐明了字的声与韵在演唱中的重要地位和具体掌握方法:“声分低昂,字有阴阳,四声讲透才能够歌喉嘹亮。首先是阴平平直,不低也不扬;阳平声高韵清爽;上声迂回要加强;那去声,声要下坠,悠扬远放。这才显示了单弦、大鼓,意味深长。”又有一句艺谚总结道:“ 按字行腔八角鼓,不飘不倒讲四声。”飘,指字念得轻飘飘软弱无力;倒,指字念得颠倒了声调。演唱者普遍认为,吐出的字既要沉重扎实,又要轻松自如,沉而不浊,轻而不飘,才是最佳境界。针对咬字的功夫和技巧,有人曾形象化地比喻道:咬字之道如猛虎叼崽过涧,力量须不大不小才行。口力过小,虎子则脱口坠涧;口力过大,虎子又会被咬死。

崩、打、粘、寸、断　鼓曲演唱中唱字的技巧。崩,为加重唇的力量,将字崩出口使之短促、响亮;打,为将舌尖音的字打响;粘,为将韵调较窄的字徐徐地扩展开,而后送出去;寸,为唱叠句、排句时,中间稍作停顿,且要寸着劲力使字字相连而音断意不断;断,为将易混搅成一团的两个字唱得分开,个个分明。五种唱字方法,可供演唱者根据唱词的具体情况灵活运用。

迟、疾、顿、垛　京韵大鼓等曲种的唱功技巧。有艺谚解释道:“疾是快,迟是慢,垛起板眼唱连贯,顿住的词句如切断。”

掏、闪、腾、挪　京韵大鼓的唱功技巧。因京韵大鼓板眼灵活、节奏多变,遂有掏(连

续的切分节奏)、闪(后半拍起唱)、腾(小节线前后有明显的强弱变化)、挪(将强拍的字挪到弱拍上唱)等几种唱法。演员们特别重视板眼的作用,素有“字是骨头,韵是肉,板是老师傅”的说法。他们尤其强调“心板”的统领地位,要求自己能以做到有板时若无板,无板时却有板,握准尺寸,灵活操纵,唱词拱嘴,顺口而流。

五音六法 单弦牌子曲的唱功技巧。针对单弦牌子曲的唱功,有所谓“五音”与“六法”的要求。五音,即宫、商、角、徵、羽,强调务必把曲音、曲调唱准,不谎音、不凉调,将吐字发声、表情达意与音调准确统一在一起。六法,即吞、吐、开、闭、顿、挫,是为唱字行腔的技巧。吞,谓把字唱出口后,于一定的时候再把字收回来,吞咽在口腔里。吐,与吞相反,要一直把字音放出去,似有物从口中唾出,如《春至河开》里“土内埋”三字,唱第一字即要用吞,后二字则要用吐。开,指把口腔全部打开,俗称“提起后槽牙”,如此才能把字完整地送出,增强共鸣,唱得开放、响亮,如唱“大”、“瓜”等字,即需此法。闭,谓唱字之前先把气流蓄在口腔之内,暂把口闭住,而后于发音的同时把气爆冲出去,如唱“皮”、“闭”等齐口呼、撮口呼的字,即可采用这一方法。顿,指两个字之间一种短暂的停顿,目的是避免把字音唱得连在一处,造成原意转变,如“西安”二字易粘连作“先”,“银安殿”三字易粘连作“烟店”,字与字之间稍稍一顿,遂无此虞。挫,是为适当延长某字字音,以使观众得以听真。

半说半唱、似说似唱 单弦牌子曲见于歌场的百多个曲牌,常用者有五六十个,分旋律性较强与半说半唱的两种。不少曲牌多半句为散说,仅句尾的三四个字有旋律,如〔靠山调〕、〔云苏调〕等;而〔太平年〕、〔南城调〕、〔怯快书〕一类,在实际运用中也多是半说半唱,很少满宫满调大放歌喉,由是,遂形成了单弦牌子曲说中有唱、唱中有说、半说半唱、似说似唱的演唱风格。演唱中说与唱的衔接至关重要。说,为韵诵的说,与唱保持同一调门,要具有明朗的节奏,掌握好轻重疾徐、抑扬吞吐的语气、尺寸与口风;唱,要注重与说在韵律、节奏上的转换过渡,讲究接口行韵自然,不留说与唱截然分界的痕迹,其说似唱,其唱又似说,有板有眼,一气呵成。

做　　功

“做功”指演员在舞台上的面部表情与形体动作。北京大多数曲种的艺人亦称之为“脸上”与“身上”。相声、双簧又叫作“发托卖相”。早期的北京曲艺,表情与动作多十分简单。到了清代末叶,伴随商品经济的发展,为与其他艺术门类竞争、媲美,大多数曲种始搬用、吸收戏曲特别是昆曲、京戏的一些程式动作,逐渐增强了说唱艺术的视觉成分。中华人民共和国成立后,北京广大的曲艺工作者为适应表现现实生活的需要,积极吸收了大量生活动作,使做功发生了又一次大的改变。做功成为辅助和配合说功、唱功,共同完成艺术创造的一种必不可少的有机手段。

做功在整个曲艺表演中的比重,因曲种、曲目或艺术流派的不同而有所差异,动作、表情或大或小、或收或放,存在不少差别。但演员对其总体把握却是一致的,即“做功”始终是说、唱的一种辅助手段,须严格掌握好分寸。

表　情　评书艺谚有“变脸换人”或“变眼换人”的说法，意指说唱艺术塑造人物、表情达意，除口中语言外，必须借助面部表情辅以直观的具体显示。舞台实践证明，技艺高超的曲艺演员，一扭脸，一定睛，一转头，一变视线，即可塑造、区别出好几个人物，北京曲艺艺人称这一技巧为“调面儿”。面部表情，以眼神为要，各色人等及其七情六欲，均可通过演员眼神的细微变化予以形象化表现。对此，北京曲艺又有“眼活睛用力，面状心中生”的表演要求。说唱者恰当地运用眼睛的变化，既可生动地再现作品中人物的种种神情、态度，又可发挥点示周围虚拟物体的高低远近位置、大小形状及方位变移等作用。对曲本内容规定的环境、气氛，演员也可通过眼神将其感受表达出来，辅助语言描绘，携引观众进入必要的情境之中。此外，演员也往往依靠眼神、视线等与观众进行直接的交流，收到台上台下共同进行艺术创造活动的功效。眼神等神情的运用，一要点示准确，二要变化快速，演员们普遍认为，要做到这一点，除去勤学苦练之外，更主要的是，“劲头要打心里来”。

双簧的表情上的要求是应具有夸张、直白的特点。如表现喜悦时，“前脸儿”是双眼眯成一条缝，提笑肌，口略开，嘴角朝上，配合双手十指分开左右摇摆等；表现愤怒时，则双眉紧皱，二目圆瞪，鼻翅上翻，唇紧闭，嘴角朝下，配合双拳紧握上下抖动等；表现悲哀时，则微合双眼，颧骨上提，口成方形，以头带动项部前后移动，配合双手持手帕在下颏部位擦搌等，形成相对固定的程式。

手　势　北京有曲艺艺谚说：“手有手语。”手势在做中大量使用，发挥着拟人、助情、状物、点示方位等作用。不同的手势，能显现不同身份的人物，出兰花指即是古代年轻女子，双掌合十即是僧人；挥手、劈掌可增助情感的表达，使之更加强烈、鲜明；用手象征性地比拟物体的形状、数量，如以手指的动作比拟脚趾的活动；用手点示空间的大小、远近、高低及方位。一般手势常携眼神共同运用，或以手领眼，或手随眼行，或眼到手到。做到口、眼、手和谐、统一，演员称此为“三合一”。

双簧手势的运用较为特殊，多为语言的图解。如言“一”，则伸出一个指头；言“二”，则伸出两个指头；言“天”，手指天；言“地”，手指地；言“大”，双手与两膀分开；言“小”，用大拇指掐住小指的指尖等等。

此外，演员也经常用手操纵醒木、折扇、手帕等道具和鼓楗、鼓板等击节乐器比拟曲目内容所需展示的器物，使动作更为具体、形象，如说书人右手攥住折扇往前一伸，摆几个不同的姿势，就代替了刀、枪、弓箭、毛笔；折扇横在桌上就是虚拟的桥梁，往桌上一戳就代替了亭台房屋。有艺诀说：“扇子古时有，指点分文武，假笔可代书，兵刃借它舞。”“扇子原本古有，刀枪棍棒凭它，文武九流各有差，惟我不分冬夏。”作为评书道具，扇子不分冬季夏季，总是在说书人手中挥舞。手帕，需要时，用它摊在说书人手掌心上，即摹拟了来往的书信、文件；往扇子上一搭，则摹拟成帐子。醒木，可作惊堂木、飞石等。鼓曲演员的鼓楗，举起便是刀，扎出便是枪，一甩又是马鞭；鼓板除击节外，还可用来比拟书简、纸状等器物。

形体造型　演员短暂的形体造型，可将说唱所描绘的人物形象或活动片断，简明扼要、活灵活现地展示于观众面前。往往一个漂亮的形体动作，可使观众为之注目；一个洒脱

的舞台造型，能令观众为之倾倒。形体造型起着引发观众追随说与唱，积极展开想象的重要作用。

针对做功，北京曲艺界还有"步势"一说，总结为丁字步、八字步、小碎步、大踏步、错步、垫步、上下楼步等数种。诸多步势一般不单独使用，总以配合身体其他部位的活动协同动作，因此，归入形体造型之中。

形体动作讲求点到而已，动作过多、过大，会干扰说表的正常进行。有艺谚戒道："喘吁吁，满台转，观众看着眼花乱。没方向，没视线，人物情节难表现。"

身手技艺　北京曲艺的诸多曲种在表演中有着一种演员伴随说、唱、做同时进行的身手技艺活动，即对某一种或几种乐器及道具的亲手操弄，发挥着佐助说、唱、做，提高观众欣赏兴致的作用。如京韵大鼓、梅花大鼓演员击打书鼓、木板，北京琴书、京东大鼓演员击打书鼓、铁板，数来宝、莲花落演员击打大板、节子板，单弦演员击打八角鼓，拉大片演员一人演奏数样打击乐器，相声演员"撂地"时的白沙撒字等等，均有各自的套路和技巧。如鼓曲演员击打书鼓，有"掏点儿"、"小搓"等技法。鸳鸯板，演员靠它掌握说唱节奏、转换说唱速度、突出重音，以及用它摹仿某些自然声响，并有单点、花点、复合点等几种打法。数来宝、竹板书、快板书演员的竹板，其作用不仅在于击节、还可配合演唱内容打出多种花样，用以烘托气氛，摸拟音响。除开头板外，有单点、双点、火车点、加官点、马蹄点、拉锯点等花点。

身手技艺，与说功、唱功、做功融为一体，它不仅制约着说唱节奏，而且烘托了舞台气氛，延伸、增强了说唱的情感，显示了演员多方面的才能，填补了观众欣赏曲艺时视觉上的缺乏。

台缘儿　又称"人缘儿"，指说唱者的舞台风度，亦即说唱者自身形象的塑造。也有人用北京话直呼为"脸上有没有买卖儿"。曲艺家们指出，一个说唱演员，风度如何，台缘儿好坏，直接影响着他艺术创造的成绩与效果。除摹拟作品中的人物外，演员在舞台上大量时间是以"自我"身份出现。他们认为，一个演员所呈献给观众的"自我"形象，并非是纯粹的呈自然状态的演员本体，同时也是一个经过刻意塑造的艺术形象。那一个个理想的舞台"自我"，富有强烈的时代气息，与观众亲密无间，热情、高尚、美好，一面对观众的欣赏需要和艺术趣味给予满足，一面对某些观众不正当的要求予以引导和匡正。他们既在独具匠心地塑造着各类典型人物，也在兢兢业业地塑造着以求观众喜爱的"自我"。他们"上台欢如猛虎"，或以"老乡亲"的面目，或以"老朋友"的身份，与观众共同进行着艺术创造。良好的风度、台缘儿，是靠演员多方面的努力才得以体现的，其中包括对健康的心智、高尚的情操、正确的审美观、敏锐的观察力和高超的艺术表现技巧包括演员平素里在台下的行为操守等等的统一追求。正因为如此，演员的说、唱、做，才发挥出了最理想的审美效应。

手、眼、身、法、步　高（元钧）派山东快书关于做功的总结与具体要求。

手：伸手眼要疾，出入胸前抵，双手同时舞，二肘稍弯曲。

眼：视物如翻掌，隐假不露虚，远望有真境，近看似钓鱼。

身：挺身立如松，体态避弯曲，往返面向外，周身成一体。

法：欲动先要静，视高先衬低，欲进先后退，指东先画西。

步：抬腿无须高，最怕碎步移，停步如山稳，行动分男女。

特 技 绝 活

含灯大鼓　梅花大鼓中以展示独特技巧的一种形式。曲调与梅花大鼓完全相同，差别处在于演员演唱时，须口含一个灯架。灯架横长近尺，上竖数支点燃的蜡烛，下缀彩色流苏，演唱者用牙齿咬住灯架。由此，便只能专门寻找“齐齿”音的曲目来唱，如《昭君出塞》等。这种演唱方式，一方面增加了说唱的难度，一方面突出了“杂耍”的技艺色彩，可视可听，悦人耳目。但因口中有物，演唱终难做到字字真切、句句清晰。二十世纪二十年代后，很少有人表演。进入八十年代，北京市曲艺团又将这一形式搬演于舞台。

五音联弹　又称五音换手联弹，属梅花大鼓中以展示弦师独特技巧的一种形式。表演时，先由演员演唱四句梅花大鼓，在落腔后敲起鼓套子时，四位伴奏弦师即开始技艺性表演：由左至右，第一人右手持楗子打扬琴，左手按第二人怀中的三弦；第二人右手弹三弦，左胳膊搭十字用左手按第三人怀中的琵琶；第三人右手弹琵琶，左胳膊搭十字用左手按第四人持的四胡丝弦；第四人右手拉四胡弓子，左手攥住四胡铜筒或击打扬琴。演奏时，四人通力合作、默契配合，在演唱者鼓声的伴和之中奏〔夜深沉〕或〔九把尖〕等曲牌。一曲结束，演唱者说几句“白口”后，伴奏者遂恢复原正常状态奏大过板，演员接唱短段，如《层层见喜》、《八爱》等。上腔、下腔过后，众人接着演奏〔打新春〕、〔虞美人〕等曲牌。有时，五音之外还增添胡琴、笛、箫等乐器，称作“六音”、“七音”、“八音”联弹。其源可追溯至清代咸丰年间(1851—1861)，《余墨偶谈》中记载：“咸丰中，都门弹词，有名‘八音联欢’者，其法八人团坐，各执丝竹，交错为用。如自弹琵琶，以坐左拉胡琴弦者为厣弦，己以左手为坐右鼓洋琴，鼓洋琴者以右手为弹三弦者按弦，弹三弦者以口品笛，余仿此，又一人于坐外敲鼓节乐，音极悠扬，其书词亦绵邈可听，倾动一时。”

上三番、下三番　梅花大鼓演出时的一种技艺。演员于演唱段落中间敲击鼓板和乐队共同演奏，鼓楗游走于鼓心、鼓边、鼓帮之间，轻重有别、疾徐有致，与鼓板协调一致，与乐队默契配合，依据曲目的不同情感，烘托了或激越、或活泼、或悲愤、或欢愉的气氛。一段精彩的操演，往往会赢得满堂的彩声。这一技巧要紧处是心力与手力的有机配合。

弹打八角鼓　岔曲、单弦牌子曲演员演唱时的一种技艺。八角鼓有八个角，蟒皮鞔单面，为等边等角八边形，边长约十厘米，分串二十一面小铜钹。鼓下缀一对线穗，约长一米六十。演员左手拿鼓，拇指扶鼓边，食指、中指伸入鼓内，中指勾住鼓内圆钉尾部，左右手配合弹打。有戳、磕(一称“坐”，打法稍有差异)、垫(也称“补”)、搽、撮、打、轮、摇八种打法，声响不同，各有其妙，依演唱内容、情感的需要而选择使用。其要求是，弦子随唱腔变化，弹打八角鼓随弦子变化，戳、磕适用于慢板，轮、打、垫适用于流水板，讲究轻、重、疾、徐，随意作声，起着烘托演唱气氛的作用。一些优秀的单弦演员，且能以借助八角鼓为道具辅佐表

演，如把鼓拟比作书简，把鼓穗拟比作船桨、铁链等，既丰富了身段动作，又使表现的内容更加具体、形象、生动。

二人联弹　单弦牌子曲中的一种技艺形式。清末民初由德寿山、曾永元首创。演员二人比肩而坐，同弹一把三弦，一人弹弦，一人按弦，用各自闲下来的另一只手作些表演动作，一对一句或一对一段地演唱《放风筝》、《十美图》等短小的曲目。自德、曾二人后，此技艺未见有人使用。

曲（书）目选例

评书《烈火金钢》中的说表　袁阔成表演《烈火金钢》，说到日本小队长和狗腿子"黄鼠狼"进村搜查八路军时，有一段精彩的说表："黄的，你的里边的看看！""黄鼠狼"胆小，心想：进院子就完了。他站在那儿跟鬼子穷对付："太君，我的胆子小小的，太君的胆子大大的，我的进去的没有，还是太君进去得了。"鬼子急了：（内心独白）我要敢进去要你干什么呀！（叙述）当！一脚把"黄鼠狼"给踹进去了。

叙述与表述层次分明，衔接自然无痕，每演至此都会产生良好的舞台效果。

评书《兴唐传》中的评述　评书的评述，重在评人情事理。陈荫荣在《兴唐传》中说到王伯当（瓦岗寨三十六友之一）死保与他结拜的西魏王李密，瓦岗事败，随李投唐，继而又随李反唐，双双在椴密涧坠涧身亡时"评"道："秦琼一看，两人摔死在涧下，可就哭了！'哎呀，伯当贤弟呀！'秦琼他哭什么呢？他哭王伯当这朋友够'义气'。别看秦琼是天下闻名的义士，可他并不真正懂得什么叫'义气'，怎样才算真正做到了'义'字，时常犯点糊涂。为救老百姓出水火，朋友们结盟聚义，同生死，共患难，这个'义'字大好特好。秦琼和贾家楼弟兄们是这样做的，所以受到天下人尊敬。要是甭管什么朋友，都为朋友两肋插刀，这样的'哥儿们义气'就要不得了。像李密这样的人，开头还为老百姓做点好事，后来沉湎酒色，毁了义军。瓦岗英雄们都顺应民心，投了大唐，唯独王伯当死保李密，舍命全交，为这样的人丢了性命，这真是大错特错了。"他评得入情又入理，给观众以启迪和思考。

评书《兴唐传》中的"赞"　说书人对人物的态度，旧时多以"赞"、"赋"的韵文形式进行褒贬。陈荫荣说的《兴唐传》，讲到秦琼在校军场比武时，就用了一段"黄面将军赞"："金盔金甲淡黄袍，五股攒成袢甲绦。护心镜，放光毫，狮鸾带，扎稳牢，鱼榻尾，护裆口，战裙又把膝盖罩。红中衣，绣团鹤，五彩靴，足下套。坐下马，名黄骠，踏山梁，如平道，日行五百任逍遥，亚赛云龙入九霄。向上瞧，黄面貌，天庭宽，地阁饱，通贯鼻子颧骨高，剑眉虎目威严好……威风凛凛杀气高，要问此公名和姓，姓秦名琼字叔宝，好汉的英名四海飘。"这一段韵文式的评述，褒扬尽寓其中，使得秦琼这一英雄形象跃然而出。

评书《红岩》中的人物"包袱儿"　袁阔成表演评书《红岩》，说到国民党中央社女记者玛丽，衣着言行尽出笑料，讲她崇拜美国的生活方式："黑头发染成了金黄色。但使小姐

最苦恼的是：美国人眼珠是蓝的，她的眼珠是黑的。为此，她东求师西访友，打听怎么才能使眼珠变色。后来遇上一位圣人，给她出了一个主意，叫她拿蓝墨水点了一回，嗬，差点瞎了。”语言辛辣，夸张而不失真实，令观众捧腹不止。这是从书中所塑造的滑稽人物身上找“包袱儿”。

评书《烈火金钢》中的谐音“包袱儿” 袁阔成说《烈火金钢》“肖飞买药”一节，说到肖飞离开药店，用自行车巧换了摩托车，冲出东门再一次经过日军岗哨时，是这样说的：“鬼子一瞧肖飞来了，他可高兴了，心说，你看怎么样，我就知道是自己人嘛，有急事，把自行车扔在家里，骑摩托来了。（用误会手法抖响包袱儿）肖飞到眼前，鬼子大喊一声：‘乔子开！’（仿学日语语音，语义为“立正”）肖飞一听，什么？饺子给？给包子也没工夫吃了。”这最后一个借用谐音抖响的“包袱儿”，贴切自然，令观众感到回味不已。

相声《地理图》中的“贯口” 刘宝瑞表演《地理图》，其中有一大段地名贯口，他是这么念的：

5/4 3/4 2/4 1/4 （中快）

他让我，| 5/4 出北京 德胜门 走清河 沙河 昌平县 | 2/4 南口 青龙桥 |

5/4 康庄．子 怀来 沙城 保安 下花园 | 辛庄．子 宣化府 沙岭．子 宁远 张．家口 |

柴沟 西湾 天镇 阳高县 聚．乐堡 | 4/4 周士 庄 大同 孤山 蒲．子湾 |

3/4 丰镇 苏集 平．地泉 | 三．岔口 十．八台 卓．资山 | 5/4 三道营 旗下营

陶卜齐 呼和浩特 包头市 | （渐快1 = 140 拍）1/4 0 走 | 甘肃 | 兰州 | 西宁 |

凉州 | 永昌 | 甘州 | 嘉．峪 | 关 | 安西 | 哈密 | 吐．鲁 | 番 |

乌鲁 | 木齐 | 精河 | （放慢一倍，1 = 70拍）伊犁温宿 | 进西藏 |

走 聂. 拉 木 | 扎. 萨 伦 布 | 转快 （1 = 120 拍） $\frac{2}{4}$ 首 府 拉 萨 |

墨. 竹 工卡. | 拉里 茶 乡 木 | 马塘 理塘 | 雅砻 江0 | 0 走 四川 | $\frac{1}{4}$ 成都市 |

简阳 资阳 | 重庆 云阳 | $\frac{3}{4}$ 湖北 宜昌 江陵 | 沙市 潜江 沔阳 | $\frac{2}{4}$ 武汉 市 |

孝感县 武胜关 | 信阳市 驻马店 | 许昌 郑州 | 荥阳 洛阳 |

$\frac{3}{4}$ 渑. 池 陕县 灵宝 | 潼关 华阴 县 | $\frac{2}{4}$ 西安 铜川 | 山西 蒲州 | $\frac{3}{4}$ 平遥 太. 原 市 |

寿阳 平定 县 | 井陉 石家 庄0 | 新 . 乐 望都 河北 | $\frac{2}{4}$ 保定 市 |

深武 饶安 | 河间 县 | $\frac{1}{4}$ 0 走 | 沧州 | 南皮 | 东光 | 德州 | 平原 |

禹城 | 山东 | 济南 | 市0 | 党 . 家 | 庄 | 张夏 | 万德 | 界首 | 泰安 |

$\frac{2}{4}$ 东北堡 大汶口 | 吴村 曲阜 | 兖州 县 | 固镇新桥 | 曹老集 |

$\frac{3}{4}$ 蚌埠 门台子 0 走 | （转慢 1 = 60 拍） $\frac{2}{4}$ 临怀关 小溪河 |

石门山 张. 八岭 | 担子街 华齐营 | 蒲口 过江 | $\frac{1}{4}$ 到南京 | （加快 1 = 140拍）

0 走 | 芜 湖 | 铜 陵 | 安 庆 | 合 肥 | 江 苏 |

（突慢）

扬 州 | 镇 江 | 常 州 | 无 锡 | 苏 州 | 到 上 | 海 ‖

这一段表演，充分体现了刘宝瑞所说的“表演‘贯口’，要求吐字清晰、语言流畅，情绪饱满连贯，语气轻重适当，快而不乱，慢而不断，犹如断线珍珠，一气呵成。其中最主要的技巧，就是‘气口’。气口也就是缓气的要领。只有运用好气口，背诵起贯口来，才能有节奏感”的艺术总结。

相声《关公战秦琼》中的模拟人物　侯宝林、郭启儒在表演相声《关公战秦琼》时，甲一个人兼学大军阀韩复榘的父亲和管事的两个人物，乙偶作替代，一个用山东话倒口，一个用普通话；一个神态倨傲，一个面相谦恭。“甲：……唱着唱着，韩复榘他爸爸站起来了，(用山东话)‘别唱啦，把他们管事的叫来！’乙：什么事呀？甲：谁也不知道哇！一会儿管事的来了，‘哈哈(苦笑)，老太爷您有什么事？’(学韩父，用山东话)‘你们唱的这是嘛戏？’乙：好嘛，听半天还不知道是什么戏呢！甲：‘是关公千里走单骑，过五关斩六将。’(学韩父)‘关公是哪的人？’乙：(学管事的)‘山西蒲州人。’甲：(学韩父)‘山西人为嘛到我们山东来杀人？有我们的命令吗？’乙：啊？甲：(学韩父)‘这是我们的地盘儿。你知道关公是谁的人吗？’乙：不知道。甲：(学韩父)‘他是阎锡山的队伍！’乙：嗐，什么乱七八糟的。甲：(学韩父)‘为嘛不唱我们山东的英雄？我们山东有好汉秦琼。’乙：关公也是英雄好汉。甲：(学韩父)‘他们俩谁本事大？’乙：他们俩呀，没比过。甲：(学韩父)‘叫他们俩比比！’乙：没法比。甲：(学韩父)‘来一出《关公战秦琼》。’乙：啊，一个唐朝的，一个汉朝的，那能搁一块儿吗？甲：是呀，那管事的不敢这么说呀。‘是，老太爷，这出戏我们不会。’乙：谁也不会。甲：(学韩父)‘不会？那全别唱了！全不让走，饿你们三天，看你们会不会！’乙：这叫什么行为！”这一段表演，在模拟两个人物的同时，还有着甲、乙二人介绍事件者、旁观者的显示，全凭着语言、神态及简单的手势动作给以区分，面目清晰，性格鲜明，一丝不乱，使观众一目了然。

相声《一贯道》中的垫、支、刨、抖　侯宝林、郭启儒在表演《一贯道》中的“买佛龛”一段时，充分使用了相声中惯用的垫、支、刨、抖的逗的技巧。先对一位老太太迷信灶王爷铺平垫稳，然后把听众的注意力支开，极力让大家相信这位老太太确实是虔心敬神，最后刨开老太太敬神之心终究不如爱钱之心，抖落出老太太敬神礼佛原来是假的。“(叙老太太买神纸、佛龛回来)甲：买还不能说买，得说请！乙：请！甲：可是不给钱人家不让拿。乙：多新鲜哪！甲：老太太把这份儿烧了以后，又到纸店买来一份儿。很尊敬地抱着，碰见街坊一个小伙子，见着老人儿就得说句话儿。乙：是呀！甲：大娘出门儿了。哈哈买佛龛了。这不是句好话吗？乙：是呀！甲：老太太不愿听了。乙：怎么？甲：年轻人说话没规矩！这是佛龛！能说买吗？这得说‘请’！乙：啊！甲：‘大娘！我不懂，您这多少钱请的？’‘咳！就他妈这么个玩艺儿四千！’乙：怎么骂上了？甲：老太太一心疼钱，她骂上了。乙：看起来老太太信佛也是假的。”

相声《舞台风雷》中的“三翻四抖”　马季、唐杰忠在《舞台风雷》中所表演的甲(演员)与乙(“四人帮”的爪牙胡部长)的一场争执是为三翻四抖的典型运用。“甲：任何题材，

都来源于生活中的真人真事！我们概括、集中了的老支书形象，有时代精神，我们就是要歌颂。乙：'你们歌颂的这是走资派！'甲：什么叫走资派！执行党的路线，不听你们任意摆布就叫走资派吗？乙：'你们这是反党情绪！'甲：没有这样审查节目的！乙：'我就是这么审查节目！'（一翻）甲：没有这样扣帽子的！乙：'我就是这样扣帽子！'（二翻）甲：没有这样不讲道理的！乙：'我们就这样不讲道理！'（三翻）甲：没有这样不是东西的！乙：'我们就这样不是东西！'（四抖）"表演收到了良好的艺术效果。

相声《打百分》中的"误会"、"谐音"手法　侯宝林、郭启儒在表演相声《打百分》时将"误会"与"谐音"这两种常用的表现手法，有机地结合在一起，交错、混合之中，不着痕迹，顺畅自然。"甲：我赶忙走过去：'请问今天是哪位大夫值班呀？'就见坐着的一位冲对面戴眼镜的说：'六十五！'乙：六十五？甲：嗽，原来对面戴眼镜的那位同志叫刘世武。乙：不对吧？甲：是刘世武大夫值班。我说：'刘世武同志，今天是您值班呀！我爱人要生产啦，请您去一趟吧。'这位同志没理我。乙：人家根本不叫刘世武嘛。甲：我又说：'刘世武同志，我爱人要生产，请您跟我去一趟吧。'乙：他说什么？甲：刘世武向旁边梳两个大辫子的女同志一努嘴：'七十分！'乙：七十分？甲：原来这位女同志姓齐，叫齐士芬。"这里就用了误会和谐音两种手法。

相声《百吹图》中的"夸张"、"双关"手法　马季、赵炎表演的《百吹图》，在结构"底"时，采用了"夸张"与"双关"两种常用手法。"乙：我头顶蓝天，脚踩大地，没法儿再高啦！甲：……还是我高，我上嘴唇挨着天，下嘴唇挨着地。乙：上嘴唇挨着天，下嘴唇挨着地？甲：对！乙：你那脸哪儿去啦？甲：我们吹牛的人就不要脸啦！乙：啊？！"夸张和双关两种手法的混合使用，淋漓尽致地暴露了吹牛者的丑恶嘴脸，抖响了节目中最后一个大"包袱儿"。

相声《婚姻与迷信》中的"现挂"　二十世纪五十年代初，侯宝林、郭启儒在某地礼堂表演《婚姻与迷信》。其中，讲到旧日婚姻的陋习。"甲：再往前走，地下搁一个铁盆，里边儿有烧红了的木炭，旁边儿有一个人拿一杯白酒。乙：干吗？甲：等新娘走过来，把酒往炭上一倒，火苗儿——烘！起来了。乙：还怎么样？甲：新娘得揪着长裤，撩着长袍儿，得迈过去。乙：这为什么？甲：往后他们家日子好过——火火炽炽，旺旺腾腾。乙：啊！甲：这要把衣服烧了哪？乙：再引起火灾来！"正说到这儿，忽然礼堂外面有一辆救火车鸣笛呼啸而过，吸引了观众的注意力。此刻，侯宝林陡然来了一句"现挂"："你听，这指不定又是谁结婚呢！"引得全场观众哄堂大笑、掌声四起。

京韵大鼓《大西厢》中的唱功　刘宝全演唱的京韵大鼓《大西厢》，以唱腔宛转柔媚、节奏鲜明多变而享誉曲坛，充分体现了"鼓王"高超的演唱功力。起首一句"二八的俏佳人懒梳妆"翻高的唱腔，汲取了河北梆子的演唱技巧，高亢明丽，气力充沛，显示了他独有的嘹亮嗓音。紧接着第二句"崔莺莺得了这么不大点儿的病"，旋律渐变松缓，由唱转入半说半唱，以与下面的叙事衔接。当叙述到莺莺的病势时，他根据俏口式的垛句，用紧凑的节

奏、急促的唱腔来渲染气氛:“这位姑娘,乜呆呆,闷悠悠,茶不思,饭不想,孤孤单单,冷冷清清,空空落落,凄凄凉凉,独自一个人闷坐香闺,低头不语,默默无言,腰儿瘦损,乜斜着她的杏眼,手儿托着她的腮帮。”干板垛字越唱越快,字字清晰,如珠落玉盘,最后一句戛然顿住。此一长句,吸收融入了莲花落数板的演唱技巧,将一多情女子病弱之态尽现于观众面前。

拉大片《小寡妇上坟》中的做功 “小金牙”罗沛霖以演唱《小寡妇上坟》最具代表性。演出时,足下的地盘儿方圆不过一平方米,一方面须臾不能离开画箱,另一方面为了能使围观者(那些没坐在镜头前看画面的人)观看方便,便始终以丁字步站在凳上直立表演,无法做蹲身、跨步等身段,仅以面部表情的变化和身体方向的变更区别人物形象。面部主要指眉、眼、鼻、口及脸上各部分肌肉,相互配合,依据唱词的内容而有喜、怒、哀、乐各种表情显示,有着大幅度夸张和骤然变换的特点,以配合唱词制造谐趣。手势的运用多为图解式。“小金牙”表演的《小寡妇上坟》,唱词的第一句是“再往里头再看呀……”,为了使观众对演员迅速产生亲切之感,唱至此句时,演员的头稍微向左偏,满脸堆笑,右手拿起一根约一米来长的竹竿指向画箱上层的画面。唱到“……又一层”时,除原动作不变外,伸出左手的食指。待唱第二句“三月寒食到了清明”时,右手放下竹竿,在收回面部笑容时,头转向右侧,面对观众,伸出中指、无名指及小指,示一个“三”字,掌心推向观众。第三句“上坟来了一个……”,将右手的中指、无名指、小指收回,改伸食指,形容一个“一”字。当唱出“小寡妇”时,眼神随右手的食指,把围观者的眼神领向左侧,同时牵动打击乐,奏个小过门。为了使围观者看着方便,演员唱到第四句时,将“小寡妇”的位置由左侧挪到右侧,也就是伸右手的食指往右方一划。唱出“她一边走着,她就放悲声”这句介绍性的唱词时,演员的面部表情是笑眯眯的,因为这句词的末一个字后面有个虚字“啦”,当这个“啦”字的唱腔一结束,表情由笑眯眯、口角朝上、提起笑肌的喜笑状,骤然而成瞪眼、张口的惊讶状,跟着唱出拖腔“哎……”,唱“哎”的同时,惊讶状一转又突变为双眉紧皱、眼外角下垂、口角朝下的苦恼状。这种滑稽的表演,经常博得围观者一阵捧腹大笑。

舞　台　美　术

北京曲艺的舞台美术，随着北京曲艺艺术的发展、繁荣而不断完善、渐成规模，因着各个历史时期观众的欣赏习惯与时尚，各类表演场所（包括明地、堂会、书茶馆、杂耍园子、戏园等）的要求与限制，以及适应不同曲种表演时的需要（大多为站唱曲种，也有少量扮装说唱的曲种，如彩唱八角鼓、彩唱莲花落、化装相声等），表现出或简或繁、迥然有异的特点。简者，一方空地即可；繁者，则舞台设置、化妆、服装、道具、照明、音响，一应俱全。

自清代末期至中华人民共和国成立初期，明地演出，多数艺人的装束和演出设置比较简陋。"画锅"的，只需一方土地；"撂地"、"大棚"者，场地无台，四面用板凳围成一圈，放一长方形桌（俗称油桌），或旁或后有一方凳。桌上均有茶壶茶碗（供演员饮水用），设有数块钱板（放硬币与纸钞的用具）和钱笸箩（向观众讨钱的用具），另有醒木一块置于桌上。有的桌上放两把折扇、两方手帕（多用于相声场地）。极少数的艺人桌前配有桌围（比较陈旧，上无字样）。明地演出彩唱形式不太多见。

书茶馆（社）是评书（包括鼓书）艺人演出的主要场所。一般馆内不设舞台，也不设门帘台帐。演员均坐一高凳或高椅上，面前有一长方形桌，桌上有茶壶、茶碗、醒木、折扇、手帕。演员均不化妆，身着便服（清代至中华人民共和国成立大多穿长衫）。大多在晚间演出，也有加演日场的。照明用具如油灯、汽灯等由茶馆主人预备。

杂耍园子里边一般都有半米左右高、土制或木制的舞台。台上设有挂布或门帘台帐（布制或缎绣均有），设有桌椅，且均有桌围、椅披，一般都比较陈旧。女演员上场都着脂粉，穿旗袍。男演员均着长衫。各样不同的道具因曲种而设置。二十世纪五十年代天桥地区二友轩茶社曾有彩唱莲花落演出，曲目有《小化缘》、《赴善会》、《孙继皋卖水》等。因是日场演出，所以不设照明装置。男女演员化妆、服装和道具都比较简单，如演《王小赶脚》时需要准备马鞭；演《小化缘》时舞台上要立一块布墙帐（布景）。

戏园（今称剧场）也经常有曲艺演出，舞台比较讲究，设有门帘台帐，而且都是锦缎彩绣。桌、椅都备有较华丽的桌围、椅披。演员出场前有检场人更换桌围，桌围上有所演曲种和演员姓名。男演员面部均不化妆，着长衫，外套坎肩或马褂。女演员的头饰，或盘头，或烫发，或梳辫，面部均施脂粉，按四季选穿旗袍，足穿长筒丝袜，登平底绣花缎鞋，或高跟皮鞋。道具则按曲种所需而设置。戏园内晚间演出时，初均以煤油灯和汽灯为照明工具，民

初由电灯取代。

曲艺演员有时也出进官员绅商宅门“走堂会”演出。这种演出舞台设置分为两种，一种为专业，一种为业余。因宅门与戏园条件不同，专业演出舞台上一切设备均由曲艺班（社）的组织者（班主）准备，所用的门帘、台帐、桌围、椅披等以新旧而论价，台中设长方桌，桌上绑有十不闲架子。业余演出因邀请的人家不出费用，舞台上的一切设备则由把儿头（票友组织者）准备，台当中设长方桌，桌上摆灯屏。这两种宅门演出，中华人民共和国成立以后绝迹。

中华人民共和国成立后，北京郊区相继出现了一些专业、业余曲艺演出团体，他们演出时大多利用旧戏楼，或借土坡或培土用木板杉篙搭台。在县城内则多在俱乐部演出。1963年北京建立了北京市农村文化工作队，该队备有活动舞台（棚），大都借用矮小土坡或土台，将棚搭在上面。棚高约九米、深约十米、长约二十米，用铝制杆为梁柱，防雨布为顶。棚内天幕前六米为表演区，天幕后四米为化妆、服装及演员休息间，左右两侧可放置景片与大小道具，还可做伴奏台用。台上设有顶光、侧光、天地排灯及天幕幻灯等。配有柴油发电机，如遇无电地区时，可及时发电。

二十世纪五十年代中期，城内的一部分书茶馆（社）被曲艺厅、游艺厅取代，传统的舞台设置逐步被淘汰，开始有扩音设备，演员的装扮也逐渐讲究起来。舞台大都设底幕、边幕沿幕和大幕、二幕，有的还装有三幕（以备戏曲、舞蹈演出用）。有的舞台较大，为集中观众视力在台中央放一面屏风，也有的在底幕前舞台中央处悬挂约直径两米的彩绘图案。如当时前门外迎秋游艺社就是用屏风和盆花装饰舞台的。五十年代初期提倡反映新生活的新曲艺，大部分男女演员便都不再化妆，穿干部服、列宁服和便鞋。时间不长，随着社会上服装的更新换代，男演员改为穿中山服，女演员改为穿中式上衣、中式裤，有时是裙子小袄，着便鞋，开始化粉妆。男伴奏员的服装是中山服，女伴奏员的服装是中式裤褂。演出时一律采用生活发型。五十年代后期，在整理挖掘曲艺传统节目时，凡演出传统曲目，男演员虽还是不化妆，但穿长衫、穿圆口皂鞋；女演员化淡粉妆，着旗袍，穿尖口便鞋。六十年代化装相声演出时，舞台上出现了彩色灯光和与曲目情节有关的简单布景。这期间，曲艺舞台上通常所用的桌椅也很少见了，如果需要放置道具，则设一茶几，上铺桌布。北京市曲艺团用的是琴桌、圆凳，中央广播说唱团用的是独脚圆桌，上铺桌布，伴奏员坐电镀靠背椅。

“文化大革命”十年中，曲艺舞台上除底幕、边沿幕仍然存在外，一般常见的是底幕前悬挂二至三米或圆或方或棱形的图片装饰，内容多是葵花向阳，或是一“忠”字，也有悬挂毛泽东画像的。有条件的演出单位添制了幻灯，在底幕（天幕）上打出各种布景。初期，男女演员不论老少均穿中国人民解放军的军装，无领章、帽徽，佩戴毛泽东像章（小的如指尖，大的如碗口）。鼓曲演员放弃使用书鼓，原来手里所持的鼓楗（兼做道具用）也随着取

消了。

二十世纪七十年代后期，舞台上逐步开始恢复到十几年前的装置，有的还增加了纱幕、蝴蝶幕等装饰。演新编曲目时，男演员一般均化淡妆，穿西服、皮鞋。女演员的化妆比男演员稍重，有的穿西服上衣和西服裤，也有的穿西服裙，还有的穿连衣裙，都是流行发型，佩戴耳环、项链、胸花等，化油彩妆。舞台上方、前侧等处设置彩色灯光，台口前放扩大器。有时在体育馆（场）等大型剧场演出，音响设备随着科技的进步有了更大的改善。

舞　台　设　置

桌、椅、桌围、椅披　中华人民共和国成立前，书茶馆（社）内评书演员演出，均坐在高脚木凳上表演。高脚凳高五十五厘米，比一般木凳高出十五厘米左右，双脚蹬在高凳穿上，比观众高出一头多，以便使观众得看得听。演员前面放一长方形桌（俗称油桌，一般桌前没有桌围）。有的桌围是红布做成的，上有十三至十四厘米宽黑布走水（即桌围上端处重出来的小条布），垂两条四至五厘米宽，约三十厘米长的黑布飘带。

杂耍园子用的桌子也是长方形。其桌围都是公用，用布或绸缎制作。有红色或绿色两种，上绣梅、兰、菊、竹，标明某某茶馆（社）。椅子多放在桌后供弦师使用，故不设椅披。

戏园（剧场）内台上的桌椅比较整齐，桌围、椅披都是绸缎制成，比较讲究，颜色分红、白、粉、葱心绿、玫瑰红等，桌围上绣着花卉图案，如“喜鹊登梅”（寓意“喜上眉梢”）、“猫蝶牡丹”（寓意“耄耋富贵”）、“鹿鹤松柏”（寓意“六合同春”）等，在走水上绣着演员的姓名。也有的在围面上绣着曲种名称如“文明单弦”、“文武大鼓”等。椅披与桌围的颜色统一。椅披上设有棉垫。都是一桌二椅，如果弦师超过二人，可另增加座位。

中华人民共和国成立后，二十世纪六十年代前期，为了美化曲艺舞台，有的曲艺团将原有长方桌改换成硬木茶几或硬木琴桌，旧式靠背椅换成硬木圆凳或硬木绣墩。其木质有花梨、红木、紫檀，雕花图案有“福寿三多”等，有的还上嵌贝壳螺钿，其图案有暗八仙或各种花卉，小巧玲珑、清雅大方，民族味道淳厚。

也有演出团体将长方桌换成独脚圆桌的，上铺方形丝绒桌布，颜色多为紫红或黑色，周围有长穗拖地，桌后方或旁边设电镀靠背椅。使舞台上新颖别致，很有时代气息，当时不少曲艺演出团体纷纷效仿。

门帘台帐　自清代、中华民国以来，杂耍园子内设挂布的较多，颜色多用蓝、土黄、竹布色或深绿。挂布有两种制法，一为布上每隔约十厘米间距叠一褶，挂布上方缝有白布筒（供穿绳用），挂置舞台后面，做前后台之隔；一为无褶白色挂布，布上书写杂耍园子的名称。

戏园(剧场)的门帘台帐比较讲究,均以绸缎料为底,多为粉、橙、橘红、绿色,绣上的图案以花鸟居多,有“丹凤朝阳”、“百花斗艳”、“百鸟朝凤”等。

堂会(宅门)演出时,门帘台帐要随本家儿邀请演出的目的而定,如寿诞则选用“八仙庆寿”,洗三或满月则选用“莲笙贵子”(寓意“连生贵子”)、“麒麟送子”,升官则选 用“加官进禄”等吉祥图案。选用门帘台帐的图案、色彩要尽量符合本家儿要求的气氛。

幔　幕　中华人民共和国成立后,戏园(剧场)内的舞台都使用话剧、歌剧舞台的装置,一般都由天幕、边幕、沿幕、三幕、二幕、大幕装置组成。曲艺演出时为使观众目力集中遂设法紧缩了舞台区域,其手段之一,就是将二幕位置上的沿幕下降,使二幕合拢到一定的位置,内嵌木制立体架,形成假台口,于台口的后面距离约一米处,用纱幕或带褶幕布做底幕。有的演出团体在边、沿幕间加上两道蝴蝶幕,淡蓝色、绿色、驼色、橙黄色居多,其蝴蝶幕有布制也有纱制,上系垂穗,也有的在天幕前装上一道纱幕,纱幕后装有各种图案装饰,用有色灯光配合,绚丽柔和,美化了舞台。

屏风与图案　中华人民共和国成立后,首先在舞台上使用屏风的是北京市曲艺三团,当时在迎秋游艺社演出“相声大会”(相声专场),其屏风为三扇组成,中间一扇为正方形,边长约二点五米,旁边两扇,每扇宽约八十厘米,高约二点五米。屏风框是木条与三合板制成,绿色绸叠成五厘米褶做成屏风内心,屏风边由十二厘米的菊花形图案组成。屏风下有三十厘米高的底座,使屏风显得敦厚稳实。屏风两侧约半米处各设一木制高低花盆架,涂棕色,上摆时令盆花。此后,不少曲艺演出团体效仿,相继有四扇、六扇、八扇屏风出现。其中四扇屏心的有画“四季山水”的,也有画“四季花卉”的。六扇或八扇的有在蓝底色上画黄鹂白兰的,也有画百花齐放的。多为工笔彩画,大写意极少。1956 年中央广播说唱团请中央歌剧院舞美队设计制做的木框凸花边、浅绿色薄绸八扇折叠屏风,上悬“中央广播说唱团”七个隶体金字,在全国巡回演出中使用时取得了良好的效果。

台中悬挂图案的式样也很多。常见的有半立体的花篮,约有二点五米大小。篮内花朵均用彩绸、锦缎制成,做工精细,配有红色彩带,引人注目。另有用三弦、琵琶、四胡等图形组成的图案。还有用八角鼓及其所垂的双穗图形组成的图案,颇有民族风格和曲艺特色。也有用一愁一笑、黑白两色面具组成,画在折扇型图案上的。

十不闲架子

二十世纪六十年代后期至七十年代前期,舞台中的图案大多是数朵葵花簇拥红日,也有不少用葵花簇拥着一个“忠”字。有的专题演出则用延安宝塔山与天安门相呼

应的图案，还有用四本或五本《毛泽东选集》组成的图案，或直接悬挂毛泽东画像的等等。上述图案大约都在两米至三米之间，色彩都很鲜艳夺目。

十不闲架子（天平） 旗籍子弟全堂八角鼓演出的装置。设在舞台中间稍后的位置。两根三厘米半见方、八十厘米高的立木，其三十厘米处拴有吊镲锅子（各一对，可拉动）；七十厘米处有一根一米长横掌，掌上悬挂一大、一小两面疙瘩锣；顶端有横梁，长为一百四十厘米，两端各露出二十厘米，端处各安一个十五厘米大小木雕龙头（涂金粉）；横梁中间有一约三十厘米长、十五厘米宽的红底金字匾，上书堂号。整个架子为红色，木制。架子两端（龙头内）悬挂布掸子、钱鞭、云帚各一把，其架子用绳绑于长方形桌腿上，桌子中央摆鼓（单皮）、板（檀板），两旁各摆一对水镲、一个小锣、一个堂锣。桌旁设堂鼓。

灯 屏 旗籍子弟演唱全堂八角鼓时使用的一种舞台装置。产生于清代乾隆、嘉庆年间。灯、屏分别是两种物件。灯为方形，由上下两部分组成。上部为灯罩，二十四厘米高、十四厘米宽，框罩中嵌玻璃，上书四个字的局名（票友不称堂号），如“醒世金铎”、“群贤共乐”等。下部为灯座，有一根十四厘米长的独高腿，腿下有十二厘米托盘，盘下四角处有脚，灯内燃蜡烛。屏即屏风，共三扇组成，中间一扇高五十厘米、宽五十厘米，旁边两扇高四十厘米、宽十五厘米，屏风上嵌玻璃，内有工笔彩画，如“天官赐福”、“百鸟朝凤”等。灯屏多为铜制，也有用硬木雕花制成的。上述两件物品，寓有吉祥话“平步登云”的意思。屏风放在桌后方正中间，桌前角各放一盏灯。屏风前方正中央放一圆形茶盘（有木制和铜制两种），与灯屏成套。盘内摆放果品。

灯

化 妆 与 头 饰

曲艺演员在演出中的化妆只是起到美化演员面容的作用。彩扮曲种需扮装表演，这种扮装又大多是在模拟人物与演员叙事之间的“出出进进”（演员忽而是叙事者，忽而是人物），属于简单的造型。

中华人民共和国成立以前，曲艺演员所用的化妆品，不论其色红、白、黑均是粉状制品，如胭脂、锭粉等。到二十世纪五十年代后期，才逐渐使用油彩。六十年代后随着舞台装置的不断改进与提高，尤其是彩色灯光在曲艺舞台的出现，大部分演员都开始改用油彩化妆了。

彩唱中的人物行当分为两种，一为“里儿”（也称打里的），一般多指正面角色；一为“面儿”（也称打外的），一般多指反面角色或比较滑稽的人物。扮演“面儿”的演员始终保持着

夸张的粉状造型。

除彩唱（彩扮）表演的曲种外，男女演员的发型都为生活发式。

粉　妆　用雪花膏打底，再用扑粉淡搽一层，两颊用胭指，描眉毛用炭条（特制描眉用品），口上抹唇膏，效果比原肤色略重。

油彩妆　二十世纪五十年代末，大部分男女演员改化油彩妆。先涂一层凡士林油，后用肉色油彩打底，用浅棕色油彩画鼻梁和眼影，用黑色加深棕色油彩画眼圈和眉毛，用红色油彩画唇，最后扑定妆粉，将浮粉掸去。基本色调根据舞台灯光强弱来定。

独　辫　二十世纪三十年代后，青年女演员时兴留独辫，长约十五至十六厘米，最长的过臀部，用红绒绳扎辫根，也有的加红色蝴蝶形绸带。三十年代末在华北戏院演唱的河南坠子演员姚俊英，就拖着一条约八十厘米的长辫子，耳上方一侧或两侧插上绢花。

烫　发　二十世纪三十年代至四十年代，北京杂耍园子中很多女青年演员开始烫发（当时称飞机头），并配有各种发卡和珠花头饰。

七十年代后期多种多样的烫发发型重又出现于曲艺舞台上。

双　辫　二十世纪五十年代，青年女演员多留双辫发型，辫梢处扎红绒绳。

盘　发　中、老女演员多用盘发，有螺旋圆型外罩发网、长圆形（称香蕉头）外罩发网两种。

剪　发　二十世纪六十年代后期至七十年代前期，女演员流行剪发，一般长不过耳根两三厘米，青年人多在头顶右上方用橡皮圈打一个结，当时称歪辫儿。

耳　环　有环形、链坠形、圆形、棱形等种类。多为仿宝石、金银制品，也有鲜红色或翠绿色葡萄形等。二十世纪六十年代后期至七十年代前期不再佩戴。八十年代重新恢复佩戴。

项　链　有单串、双串、三串环等式样。一般多为金银制成（也有仿制品），也有用珍珠穿成的。有的环链中间处有一个鸡心坠，其坠用金银丝盘成各种图案镶边，中嵌各种宝石，二十世纪六十年代后期至七十年代后期不再佩戴。八十年代恢复佩戴。

造　型　彩唱（彩扮）的曲种中多由“面儿”装扮。不论扮男或扮女，均用粉状化妆品。从颜色上可分三类。大白粉类：头顶戴一冲天小辫儿（约十七至十八厘米），用大白粉涂双眼眶和嘴边，并左右拉长，双簧的“面儿”多用此造型；眼框涂大白粉，头戴圆翅纱帽，挂丑三，用于彩唱八角鼓中的“面儿”，《小上坟》中的刘禄景用此种造型。胭脂红类：头顶上周围戴四个小辫儿（每个约十八厘米长），或脑后戴一个约十八厘米长的上翘小辫儿，或拖一条约七十厘米左右的长发辫儿，面颊和嘴唇上涂胭脂，多用于彩唱莲花落中的“面儿”，如《孙继皋卖水》、《小化缘》中的小丫鬟；脑后梳苏州抓髻，用辣椒代替耳环，两颊和嘴唇涂胭指，用于彩唱莲花落《赴善会》中的老太太。锅底黑类：面涂锅底黑（灰），头戴黑色相貂，

挂黑满，用于拆唱快书《胡迪骂阎》中的阎王及彩唱八角鼓《打灶分家》中的灶王等等。

化装相声《耍猴儿》中的猴子用大白粉涂于眼眶和唇边上，头戴小型苇帘。《百丑图》中的高小妹头戴“飞机式”假发，脸涂白粉、两颊搽胭脂、嘴唇抹唇膏，耳坠大如鸡蛋的大红耳环。

面具(套形)　彩唱(彩扮)中有些曲目出现人头面具或兽形面具，如彩唱八角鼓《老妈上京》用驴形(全身)；《胡迪骂阎》用牛头形、马面形等；《耍狗熊》用狗熊形；《逗柳翠》用和尚形、柳翠形等。

服　装

二十世纪二十年代至三十年代，走街串巷或在明地演出的演员大都穿便装裤褂。在杂耍园子或堂会演出，男演员穿长衫，女演员穿旗袍。个别男演员在长衫上再套上坎肩或马褂。女演员的旗袍面料有的用绸缎，全身绣花；有的则是素面。三十年代末在华北戏院演出的郭筱霞常穿的是白缎子或青丝绒长旗袍，在胸襟或底襟上绣上小花以作点缀，比较幽雅大方。

二十世纪五十年代初，大部分男女演员穿干部服、列宁服，后来又改穿中山服。长衫只在表演相声时有人穿用。

二十世纪六十年代女演员有的穿中式裤褂，有的穿裙子和小袄。

“文化大革命”初期，男女老少出现在舞台上一律穿中国人民解放军军装，无领章、无帽徽。

二十世纪七十年代后期，演员多改穿西装。有的女演员穿上了连衣裙、拖地裙等。演出传统题材的曲目时多穿长衫和旗袍，男演员穿圆口皂鞋，女演员穿尖口缎鞋和高跟鞋，要求与服装配套。

“化装相声”等因为舞台上出现的是人物，所以它的服装是根据故事内容和人物身份来设计的。

旗　袍　旗袍有棉布、罗、绸、缎、丝绒、毛呢等，色调也很丰富，黑、蓝、紫、红等均有。上面绣的图案多为四季花卉、鸟类蝴蝶等，有整体刺绣，也有在衣襟及底襟处绣上图案的。

长衫(大褂)　长衫布料有夏布、竹布、绸等，多用于夏季穿；布、毛呢、缎等多为秋、冬季穿。有单、夹两种。颜色多用蓝、驼、灰、棕、青等。二十世纪六十年代初，挖掘曲艺传统曲目时也曾一度穿用。

坎肩、马褂　坎肩，其式样为大襟，也有琵琶襟。面料多为平绒(均有衬里)，有的上

制栽绒图案，图案有梅、兰、菊、竹等，均镶缎边。有烟色、香色、古铜色、黑红色等色调。直纽襻有用广扣扭（上有花纹铜制）的。

马褂，亦是套在长衫外的半截短衣，均有衬里，对襟，两旁及后身均有开气（即开叉），袖长一般超过长衫，身长比内衣稍短。多由青缎制成，另有紫红色或黑红色，也有带栽绒图案的，图案多为圆寿字。直纽襻有用广扣纽的。

列宁服、中山服、军服　列宁服多为蓝色，需系腰带，戴八角帽（上场后脱帽行鞠躬礼）。中山服多为蓝、黑、银灰色。军服为二十世纪六十至七十年代的中国人民解放军军服，草绿色，无帽徽、领章，戴军帽、扎皮带，胸前佩戴毛泽东像章。

中式裤袄　中式大襟上衣，花色布料较多，也有红、紫红、黑色丝绒制成。有的腰间系一小围裙，约五十厘米见方，有的于腰际处三面加荷叶褶，也有的镶深色窄边。围裙多为粉红、天蓝等色。底襟一方有绣花或补花。有的在胸前加一饭单，饭单上有花卉图案。下身穿中式裤，裤腿处镶边（一道宽边，约三厘米；也有在宽边上方再加一道宽约一厘米窄边的）。

西　装　二十世纪三十年代初期，有相声演员张杰尧率先穿西装演出。七十年代后期，男演员演出时穿西装的多起来，佩领带及带卡；女演员有时也着西装上衣，下配西装裤或西装裙。

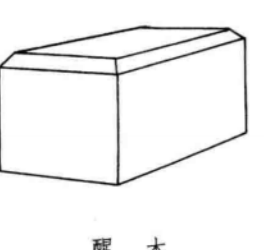
连衣裙、拖地裙　连衣裙为特制，比生活裙略长，上下花色和图案统一，袖口和裙边镶亮片花边，领口处有金属亮光石别花，有的在上襟处佩戴绢花。

拖地裙，多为粉或白色纱制，翻领、短袖，袖口处和裙摆均有大荷叶边。佩戴项链。

道　　具

北京的曲种较多，使用的道具也较多样。常见的有醒木、折扇（彩扇）、手帕等。彩唱（彩扮）的道具有马鞭、钱鞭、云帚、布掸子等，也有的用乐器作道具模拟表演。随着舞台装置的美化，二十世纪五十年代后期，不少曲艺团体将舞台上的桌椅撤掉，醒木、折扇、手帕等也不再使用。

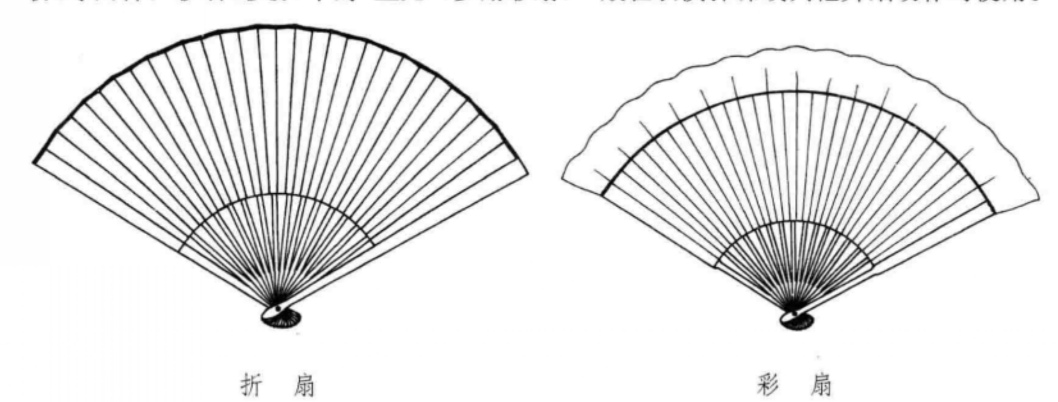
醒　木　醒木长约六厘米，宽、高均为三厘米。大多是红木、花梨、柴檀、乌木制成。竖放于演员右手扶案处，便于使用。多用于长篇评书、长篇鼓书或相声、双簧等曲种。


醒　木

折扇、彩扇　多用于长篇评书、长篇鼓书或相声、双簧等曲种。一种是生活中使用的普通折扇；一种是特制的专供舞台上使用的折扇。普通折扇为一面画山水或花、鸟、鱼、虫、人物等，一面题诗

词歌赋。特制的舞台折扇均为素面(无诗画),大边的竹子不是往里弓,而是往外弓,以便表演当中需要用扇击打器物时能发出清脆的响声。

彩扇的扇骨与折扇一样都是竹制,扇面用绫绢制成,长出扇骨约五或六厘米,颜色有粉、绿两种。彩唱(彩扮)中的"里儿",多用彩扇,一般在表演扑蝶或其他舞蹈动作时使用。



折　扇　　　　彩　扇

手　帕　白色丝绸制品,边长七十厘米至八十厘米,成正方形,演员可用它包头、系腰,摊开时也可模拟书信等物。在表演传统曲目时,是模拟妇女形象的重要道具。

马　鞭　借用的戏曲道具。长七十厘米。多用于曲艺中的彩唱(彩扮)曲种。如彩唱八角鼓《小上坟》中的刘禄景,彩唱莲花落《十里亭》中的琴童、《王小赶脚》中的王小和二姑娘、《老妈儿上京》中的傻柱子等,均持马鞭表演。

钱鞭(霸王鞭)　一根约七十厘米长的竹竿,竹节与竹节中间挖有长方形约三厘米长的孔,孔内用穿钉嵌上两枚内方外圆的铜钱,能左右摆动。一根竹竿多则嵌六对铜钱,少则嵌四对铜钱,是一种专用道具。如演员唱《打莲香》时,边唱边舞,通过手打、肩拱、脚踢、头顶、腿磕、肘碰等动作,击打出节奏。有时彩唱莲花落《锯大缸》中的箍漏锅和《孙继皋卖水》中的孙继皋也用它当作扁担使用。

云　帚　借用的戏曲道具。曲艺中彩唱莲花落《小化缘》中的杨二舍、《打老道》中的老道均使用。

布掸子　一根约三十厘米长的木棍,用红、蓝两块布,蓝布边长约六十厘米成正方形,红布边长约五十厘米成正方形,红布在外,蓝布在内,将布的中心绑在木棍一端,制成布掸子。多用于彩唱(彩扮)中的"面儿"。如《孙继皋卖水》中的丫鬟、《锯大缸》中的王大娘、《赴善会》中的老太太、《逗柳翠》中的和尚与柳翠等,均持此道具边舞蹈边演唱。

布掸子

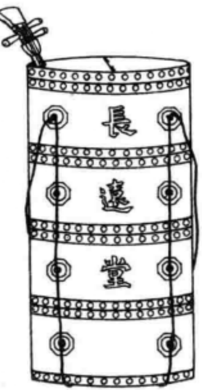
代用品、专用品　曲艺道具的代用品很多。八角鼓，本来是单弦牌子曲中的击节乐器，演出时也可当道具使用，鼓面朝下可当作盆、碗、勺、簸箕、笸箩等用品，鼓下的双垂穗拉直可当宝剑，用手捧起可当作各种礼品，用途广泛。击书鼓的鼓楗，也可当刀枪棍棒等武器使用。

化装相声《资本家与洋车夫》用一把椅子代替洋车，两把折扇代替洋车车把；《两个理发员》用手锣代替镜子；《福寿全》折扇上系上块手帕，用它代替领魂幡；《如此恋爱》用一只长筒袜子代替领带等等，极富喜剧效果。

专用品，指彩唱八角鼓《胡迪骂阎》中牛头拿的狼牙棒、马面拿的三股叉、阎君拿的牙笏、判官拿的生死簿和毛笔；《怯算命》中瞎子肩上背的捎码子、手里拿的马竿；化装相声《福寿全》中打响尺人手里拿的响尺、和尚们手中使用的法器；《两个理发员》中理发员用的四十厘米长的剃头刀；《拔牙》中江湖庸医用的五十厘米长的老虎钳子；《耍猴》中猴子坐的独脚高凳；《百丑图》中人事科长用的档案袋（黑布口袋）等，都是特制的专用道具。

拢　子　旗籍子弟票房走局演出所用之器具。木质，圆柱形，高一百二十厘米，直径六十厘米，形似笼屉，外涂黑漆。每个圆笼系四根拢绳，两个圆笼为一挑。笼壁嵌有铜字，为票房名称或班社堂号。二笼大小一致，形制有异。一笼为直筒，筒盖边沿开一十几厘米月牙儿口，内放扬琴、四胡、三弦、书鼓等乐器及鼓架子，三弦之轴杆从月牙儿口处探出；另一筒为三层，叠摞在一起，分别装有鼓板、节子板、铜活（打击乐器），演双簧用的大白、小辫儿，彩唱莲花落、彩唱八角鼓用的服装、道具（如《小上坟》中刘禄景穿的红袍、纱帽，用的马鞭）等。讲究者一般多使用两挑。





照　　明

照明起初只在晚间演出提供。北京市、郊的书茶馆（社）在中华人民共和国成立前，大都由书茶馆（社）的主人准备。照明的用品随时代前进而变化。最早多用油灯碗取亮，也有用蜡烛照明的，后来使用煤油灯。二十世纪三十年代至四十年代在没有电灯的地区，汽灯是最好的照明工具。至中华人民共和国成立前夕，杂耍园子、戏园（剧场）演出曲艺，也只用普通电灯来照明。五十年代后期，北京的曲艺舞台两侧开始竖起了碘钨灯。六十年代初使用了聚光灯加彩纸片，舞台上出现了五颜六色，加强了舞台的立体感。六十年代后期，幻灯

进入了曲艺舞台，台口边设置了字幕，天幕上出现了各种的影像。

植物油灯与蜡烛　一般多用豆油、麻油、菜籽油等为燃料。将灯草或制成绳状的棉絮置碗或盘内，用油浸后点燃。有的将蜡烛（动物油或矿产油制成）放在两盏烛台上，摆在演员面前的桌角位置上。

煤油灯、马灯、汽灯　以煤油为燃料的灯具称煤油灯。煤油灯有两种，一种是座式，一种是既能座又能提的两用式（俗称马灯）。两种灯具多由玻璃制成，也有铁制的，均是灯头朝上，灯捻外有防风的玻璃罩。两种灯具均分为大、中、小三个号。书茶馆（社）内用大号的较多，点燃两盏后放在演员面前的桌角位置上。马灯虽然能悬挂，但因挂起后灯下有一块暗影，故挂用者不多。

汽灯比煤油灯在构造上多一充气装置，灯头朝下，有灯伞，上有提梁，亮度比煤油灯要大得多。条件较好（收入多）的书茶馆（社）或杂耍园子都把它吊在表演区两侧和观众席上方。

电　灯　北京曲艺舞台在民国初年开始使用电灯照明，灯位一般设在舞台顶部。二十世纪五十年代后期在舞台两侧改用竖起的碘钨灯，增强了照明亮度。

现代灯具　二十世纪六十年代初，曲艺在剧场、大舞台演出的机会渐多，照明设备也逐步改进，通常有面灯、顶灯、耳灯等多种聚光灯配合使用。北京市曲艺团、中央广播说唱团、铁路文工团曲艺队，以及中国人民解放军总政治部文工团曲艺队等单位陆续使用了现代灯具，在聚光灯上加用彩色透明纸片，使整个舞台更加完美。灯位有面光、耳光、顶光、天地排光等。聚光灯的出现，使曲艺舞台的气氛更加和谐，使观众的视力更为集中。

幻　灯　二十世纪七十年代初，幻灯开始应用在一些曲艺舞台上。为了使观众进一步理解曲词，在舞台旁边设置了幻灯字幕。有的演出团体用幻灯制片取代了图案装饰，天幕打上了橘黄、红、蓝等各种彩色光，也有将各地风景如延安的宝塔山、韶山的毛泽东故居、天安门等制成幻灯片映上天幕。在较大型的“曲艺联唱”或有众多人参加带有舞蹈性质的节目将近结尾时，天幕上出现毛泽东的形象，并使其光芒四射。

音　　响

从 1958 年开始，曲艺舞台上才逐渐使用由话筒、扩音器和高音喇叭组成的扩音设备。音量虽然扩大了但常有失真现象，故一部分演员不喜欢使用，还有的演员把它当作累赘。二十世纪七十年代后，改用了有专人管理的新型音响设备，音质较好，受到演员与观众的欢迎。

旧式音响设备　由固定话筒、扩大器和嗽叭组成。将喇叭分别安装在舞台两侧，只供扩大音量用。适合在大型剧场及露天演出场所使用。

新式音响设备　有电容话筒、超指向电容话筒、无线话筒、前级（调音台）、组合音箱等。这些音响设备不但能美化音色，还可提高或降低音量，在音响师的分别调节下演员与乐队均可尽情演唱与伴奏，使音量、音质清晰优美、悦耳动听。

机　　构

票房和演出团体

"赏心悦目"票房　曲艺票房。约成立于清同治末年。票房主人(俗称"把儿头")为恭亲王奕䜣之子贝勒载澂。票房地点设在恭亲王府邸(今前海西街十七号)院内。

票房成员自载澂以下,大多为皇室人员。著名票友有瑞雪岩、奎松斋、赵子俊、布俊亭、常茂亭等。

该票房阵容整齐,以演"全堂八角鼓"著称,包括鼓、柳、彩三类,节目丰富,异彩纷呈。演出形式有清音大鼓、岔曲、琴腔、逗哏、马头调、拆唱、古彩戏法等。

该票房除在王府官邸自娱演唱外,还外应"走局"。走局演出时,茶水自备,不取车资。当时被誉为"京城第一票"。

终止期无考。

"太平歌词"会社　莲花落演出班社。系清慈禧太后面前总管太监"明心刘"的胞弟刘小泉于光绪初年出资建立。初名"乐有群芳",因入内廷献艺深得慈禧宠赏,慈禧赐其社名为"太平歌词"。会社地址在西四牌楼。

该会社有成员四十五名,尤以工旦角的赵星垣最为有名。因嗓音好、扮相俊,享誉一时。余下的佼佼者有:来喜,本习八角鼓,后改唱莲花落,以演唱《小老妈上京》为佳;成喜,善唱丑婆子,以演唱《套驴》、《瞎子逛灯》最为拿手;常禄,唱包头的(即旦角),以饰《马思远》中的赵玉为最佳;玉芳,赵星垣之徒,擅长姑娘丫头一类角色;穆顺,以饰演《马思远》中老回回出名;连福,唱丑婆子,以唱《杨二舍化缘》中丫鬟为佳;张喜,唱旦角,以《十道曲》最妙;春庆,唱花面,《王小赶脚》为其所长;双喜,各类角色俱可担当。

从光绪十一年(1885)始,慈禧太后曾数次召太平歌词会社成员入内廷演唱莲花落。并于光绪二十七年(1901)十月,选该会社赵星垣入宫充任教习,教宫中太监学唱莲花落。光绪三十年(1904)又着选来喜等十五人入宫充任教习。

该会社经常活跃于北京各城郊民间花会演出活动中。何时停办无考。

宝全堂艺曲改良杂技社　曲艺班社。京韵大鼓演员刘宝全于民国初年在北京甘井胡同成立。初名宝全堂，民国九年(1920)改名为宝全堂艺曲改良杂技社，地址改在延寿寺街泰山巷。后又迁到棉花胡同九条。负责演出业务的是刘的长子刘少卿，主要成员有单弦演员德寿山、阿铁山、全月如、何质臣、常澍田，梅花大鼓演员金万昌，相声演员李德钖、张德泉，京韵大鼓演员刘宝全、黑姑娘、白姑娘，弦师韩永先、韩永禄、苏启元、霍连仲、钟万起等。经常在大栅栏大观楼演出。当时德寿山曾拟一个上联，“大栅栏大观楼大鼓大王唱大鼓”，下联久久无人能对。民国初年。该社曾承应袁世凯庆寿演出堂会，内容有刘宝全唱的京韵大鼓《百山图》，荣剑尘领唱的牌子曲群曲《万寿香》，贾凤祥唱的梅花大鼓《百鸟朝凤》，万人迷(李德钖)、周蛤蟆(周德山)合演的相声《八扇屏》，冯书田的古彩戏法，王雨田耍飞叉，章月波的耍花坛等，自此，极一时之盛。刘宝全晚年时，刘少卿经常提前接受园方预付的演出费，致使刘宝全不得不到指定场所去表演，这是一般自东自伙的曲艺班社中少有的现象。何时停办无考。

凤元堂　曲艺班社。单弦牌子曲演员谭凤元于民国五年(1916)组建。地址在旧鼓楼大街大石桥。据谭凤元回忆：“我二十一岁那年在李三爷家里做家档子(长期在该家演出)。他把他成立票房时候的拢子(装乐器道具的圆笼盒子)送给了我。还把它重新油漆了一遍，换了拢绳，加上铜字‘凤元堂’，从这一年起，我算是拴上了拢子，正式承应喜庆堂会了。”一般说，演出的演员都由他代为组织邀请。当时有联珠快书演员德峻峰，京韵大鼓演员关贞奎、联幼茹，相声演员焦德海、刘德智，单弦牌子曲演员金小山，单弦牌子曲琴腔演员阿鉴如等。何时停办无考。

吉顺堂　曲艺班社。戏法艺人快手刘于二十世纪三十年代初组建。快手刘原名孟德顺，因艺人们忌讳“梦”字，认为“南柯一梦醒来空”，很不吉利。“梦”与“孟”同音，为讨个吉利，孟德顺就改称刘德顺，把专应喜庆堂会的班社也命名为吉顺堂。快手刘住在棉花七条，住家和班社在一起，大门外挂着吉顺堂堂号。经常演出的地点在前门外杨梅竹斜街的青云阁。底包(相对固定于某班社的演员)艺人有梅花大鼓演员贾凤祥，拆唱八角鼓演员杜贞福、果万林，单弦牌子曲演员阿鉴如，京韵大鼓、铁片大鼓演员王凤云、王凤友，铁片大鼓演员郭筱霞，联珠快书演员梁佩琴等。经常特邀参演的艺人有京韵大鼓演员白云鹏、白凤鸣，相声演员焦德海、刘德智，大烧鸡、陈子贞、高玉峰、谢芮芝等。

芦沟桥事变后，演出地点迁至前门外大栅栏三庆戏院西侧(路南)的吉顺堂茶社。当时，底包演员中男演员每场付酬伪币一元，女演员付酬二元。去堂会演出时外加饭费二角。每月约有二十天堂会演出。何时停办无考。

群艺社　曲艺班社。1949年底成立。发起人为曹宝禄、连阔如、关德俊等。社址设在前门箭楼。

群艺社的主要演员有：单弦牌子曲演员曹宝禄，奉调大鼓演员魏喜奎，北京琴书演员

关学曾，拆唱八角鼓演员尹福来、顾荣甫，梅花大鼓演员孙砚琴、王淑琴，京韵大鼓演员于韵芳，莲花落演员关德俊、关金凤等。

中华人民共和国成立之初，该社率先上演了一批反映新生活的新曲艺节目，主要有京韵大鼓《王银生带路取北峰》，梅花大鼓《渡江英雄孙逌英》，奉调大鼓《人民大团结》，琴书《三婿拜寿》、《史耀宗转弯》，莲花落《杨发贵摔子》、《马大娘探子》，拆唱八角鼓《小两口儿顶嘴》、《新上京》，单弦牌子曲《新五圣朝天》等。何时停办无考。

北京市相声改进小组　北京市相声演员自愿组织起来的相声演出团体，隶属北京市曲艺公会。成立于1950年1月19日。发起人有孙玉奎、侯宝林、常宝霆、全长保、佟大方、罗荣寿、高德亮、于世德、刘德智、高凤山、侯一尘十一人。第一任组长孙玉奎，副组长侯一尘、刘德智。办公地点设在前门外新华游艺社内。小组制有红色三角组旗。小组成立的宗旨是，把全体相声艺人团结在一起，从事相声节目的改进工作，以达到教育群众之目的。

成立相声改进小组的酝酿工作是从1949年初冬开始的，当时拟定了小组工作草案，决定分四个步骤开展工作：一、成立"相声改进小组"；二、筹备"相声大会"；三、建立识字班；四、改造旧相声。

相声改进小组的组织建制是：一名组长，两名副组长，一名秘书。下设演出股、学习股、总务股。演出股内设联络员、监听、场务。学习股有识字班、业务检讨会、新相声研究会。总务股设会计、文书、事务保管。组长任期为两个月，按期更换。群众拥护、本人同意的也可连任。

小组成立之初，拜访过作家老舍，请教、探讨了有关相声的革新问题。在老舍的帮助下，演员们对传统相声进行了分析研究，对一批优秀的传统相声作了加工，淘汰了一些艺术低劣的节目，保证了上演节目的质量。率先推出的一批改编的传统相声有《文章会》(又名《贾博士》)、《菜单子》(又名《维生素》)、《绕口令》、《地理图》(又名《两条路线》)、《铃铛谱》、《婚姻与迷信》、《字象》、《夸住宅》、《八扇屏》、《洋药方》(又名《思想改造》)等。同时还积极创作演出了一批反映新生活的节目，有《一贯道》、《二房东》、《对春联》、《三字经》、《纸老虎》、《如此美国》等。其中《一贯道》、《婚姻与迷信》等节目，在全国产生一定影响。

小组于1950年3月2日首次以"相声大会"形式演出。其后，从外埠回来的一些相声演员也纷纷加入，丰富了相声大会的节目，阵容越来越强大。为了互相学习、交流经验，相声改进小组于5月下旬到天津演出，日夜客满，受到各界群众的欢迎。返京后陆续在新华游艺社、凤凰厅、吉祥剧院、民主剧场等处上演，日上座平均在四百人以上。

1950年5月28日，北京市第一届文代会召开，相声改进小组为文代会演出，受到代表们热烈欢迎。

1950年7月，北京市掀起了抗美援朝运动。相声改进小组积极投入，所编演的新相声《如此美国》、《纸老虎》、《拥护和平》等节目在当时起了很好的宣传教育作用。

由于相声改进小组全体成员团结努力，有关领导和作家的关怀、支持，相声在社会上的影响越来越大。为了适应形势需要，做好相声普及工作，小组与三联书店、九州书店、中国青年出版社等单位先后共同编辑出版了六种相声作品专辑。

相声改进小组下设的识字班，每天坚持组织文化学习(其中包括政治时事学习)。通过学习，演员们的政治觉悟和文化水平有了普遍提高，大家认识到，文艺的讽刺对象应当是封建主义、官僚资本主义和帝国主义，揭露黑暗、歌颂光明是每个文艺工作者的使命，侮辱穷人和轻视劳动人民是最大的错误。

1952 年 7 月，该小组停止活动。

新曲艺实验流动小组　曲艺演出团体。中国曲艺改进会筹备委员会于 1950 年 3 月主办成立。4 月划归文化部戏剧改进局领导。张富忱、刘乃崇先后担任组长，李泰峰任副组长。主要成员有侯一尘、王秀英、崔少明、李德成等，演出形式有相声、单弦牌子曲、西河大鼓及一些杂技节目。

小组主要沿铁路线活动，要求“铁路修到哪里，就把新曲艺唱到哪里”，演出队伍时分时合，热情为铁路工人、家属及列车乘客演出。每到一地，即联系当地曲艺艺人，帮助他们学习排演反映新生活的新曲目，并设摊向群众销售北京宝文堂书店出版的曲艺唱词新曲艺普及本，为推动新曲艺的普及做出了成绩。

1951 年 11 月，小组与返京的第一届中国人民赴朝慰问团曲艺服务大队部分人员联合，成立了中国实验曲艺团。

首都盲艺人曲艺实验工作队　曲艺演出团体。民营公助体制。北京市由 1950 年举办了两期盲艺人学习班，结业后的盲艺人又到北京业余艺术学校继续学习政治、提高业务，在此基础上，于 1951 年 9 月 1 日成立了首都盲艺人曲艺实验工作队。队长刚振华，辅导员白晓曦。演职员三十六名，主要演员有姜蓝田、刘荩臣、蔡子明、阎忠营、刚振华、王宪臣、宋长玲等。

首都盲艺人曲艺实验工作队除在市内各大庙会、各大公园演出外，还应邀到中央人民广播电台、北京人民广播电台及华声广播电台演播新曲艺节目。同时，他们还深入农村、工厂、矿山、学校演出，走遍了北京市所属各郊区、县，河北省的部分地区也留下了他们的足迹，尤其受到广大农民群众的喜爱。

该队的演出形式丰富多彩，计有马头调、北板大鼓、单弦牌子曲、铁片大鼓、时调小曲、西河大鼓等。所演节目大都配合中国共产党的中心任务进行宣传，受到党和政府的多次表扬。

保留曲目有单弦牌子曲联唱《歌颂天安门》，广播说唱剧《三只鸡》、《二小和秀娃》等。

1954 年 4 月，以该队为基础，加强了演员阵容，成立了新中国曲艺团。

中国实验曲艺团　曲艺演出团体。1951 年 11 月成立，隶属中国戏曲研究院。简称

中国曲艺团，专门上演曲艺与杂技节目。团址设在前门外鲜鱼口内抄手胡同。该团系第一届中国人民赴朝慰问团曲艺服务大队部分返京人员与新曲艺实验流动小组联合组成。团长为张富忱，主要成员有：相声演员刘宝瑞、侯一尘，单弦牌子曲演员马增蕙、张伯扬，京韵大鼓演员马书麟，西河大鼓演员魏炳山、魏炳良、马增芬，河南坠子演员李炎成、崔温如，弦师胡宝钧等。

1953 年该团停办，杂技演员参加了中国杂技团，曲艺演员分别调到中央广播说唱团、中国人民解放军空政文工团、铁路文化列车等单位。

首都实验曲艺团　曲艺演出团体。民营性质。成立于 1951 年 11 月。团长王世臣，副团长良小楼、谭凤元。演出形式有相声、京韵大鼓、单弦牌子曲、梅花大鼓、河南坠子、铁片大鼓等。主要演员有京韵大鼓演员良小楼、联幼茹、新岚云、新丽莺(龙洁萍)，梅花大鼓演员宋大红，铁片大鼓演员彭子富，相声演员王世臣、赵玉贵等。经常上演的曲目有相声《打牌论》、《抡弦子》，京韵大鼓《闹江州》、《董存瑞舍身炸碉堡》，单弦《孔雀东南飞》、《打渔杀家》，梅花大鼓《黛玉葬花》等。

1952 年 10 月底该团宣告解散，在原基础上筹建北京曲艺一团。

曲艺服务大队　由中国人民保卫世界和平反对美国侵略委员会于 1951 年 3 月组织成立，全称“第一届中国人民赴朝慰问团总团曲艺服务大队”。全队共有八十六人，分为四个中队，主要由北京市的曲艺演员与杂技演员组成。政委张富忱，副政委刘大为，大队长连阔如，副大队长侯宝林、曹宝禄。



单弦演员曹宝禄在朝鲜演出

该队于 1951 年 3 月 16 日启程奔赴朝鲜，演员们不畏艰险，深入前沿，热情慰问中国人民志愿军广大指战员，并积极编演了一批反映抗美援朝战斗生活的新曲艺节目。5 月，归国。

曲艺服务大队人员名单如下：



山东快书演员高元钧在朝鲜传艺

大队部

连阔如(大队长、评书演员)、侯宝林(副大队长、相声演员)、曹宝禄(副大队长、单弦牌子曲演员)、常宝堃(相声演员)、张富忱(政委)、刘大为(副政委)、李甦、沈彭年(秘书)、李泰峰、鲁扬、张景华、刘轩、刘同发、刘公毅;

第一中队

侯宝林(相声演员)、孙玉奎(相声演员)、谢舒扬(弦师)、宋惠玲、于韵芳(京韵大鼓演员)、宋志斌(弦师)、高凤山(数来宝演员)、贾振良(相声演员)、魏喜奎(奉调大鼓演员)、程文霖、程文祥、程治国、李文华(河南坠子演员)、罗仕海(弦师)、顾荣甫(莲花落演员)、谭伯如(相声演员)、孟宪有、尹福来(莲花落演员)、魏长林(乐亭大鼓演员)、刘增惠、徐元伦、汤金城(相声、口技演员)、郭启儒(相声演员);

第二中队

曹宝禄(单弦演员)、吴长宝(弦师)、金震、胡宝钧(弦师)、良小楼(京韵大鼓演员)、金世昌(弦师)、罗凌、翟俊川、孙砚琴(梅花大鼓演员)、罗沛霖(拉大片演员)、朱国勋、李德福(弦师)、高元钧(山东快书演员)、关学曾(北京琴书演员)、杨清波、孙宝才(双簧演员)、王文禄(双簧演员)、张英杰、杨振林、刘有义、彭子富(铁片大鼓演员)、沈德元(弦师);

第三中队

侯一尘(相声演员)、刘逢春、范立俭、魏炳良(西河大鼓演员)、赵长发、屈国瑞(莲花落演员)、崔子明("滑稽大鼓"演员)、王秀英(京韵大鼓演员)、聊荣庆、崔温如(河南坠子演员)、李炎城(弦师)、王文杰、徐云川、蔡连贵(西河大鼓演员)、胡振言;

第四中队

常宝堃(相声演员)、富少舫("滑稽大鼓"演员)、程树棠(弦师)、陈亚南、陈亚华、陈海荪、赵佩茹(相声演员)、郭少泉、谢启福;

检场员

王俊、张永利、李延年、杨尊仁、马兴奎。



北京市曲艺团罗荣寿、高凤山表演相声

北京市曲艺团　曲艺演出团体。它的前身是成立于1952年10月的北京市曲艺一、二、三团。一团以鼓曲演出为主，团长王世臣；二团以曲剧演出为主，团长曹宝禄；三团以相声演出为主，团长孙宝才、高凤山。1953年一、二团合并，建立了北京市曲艺团(民营)，团址在前门外大栅栏街二十七号前门小剧场。1957年三团又合并到北京市曲艺团，北京市文化局在经济上给予一定帮助，并委派政治辅导员，加强党的领导，该团遂成为民营公助的文艺团体，改名为北京曲艺团，团长高凤山，副团长魏喜奎。1959年底经北京市政府批准为市文化局直属国营艺术团体，团名又改为北京市曲艺团，团长高凤山，政治协理员于真。该团下设曲艺、曲剧两个演出队，分别演出北方曲艺和北京曲剧。1966年夏，该团一度改名为长征文工团，未几恢复原称。1979年8月改名为北京市曲艺曲剧团，1984年4月曲艺、曲剧二团分立。



北京市曲艺团姚俊英、马玉萍演唱河南坠子

该团曲艺形式有相声、京韵大鼓、单弦牌子曲、梅花大鼓、数来宝、双簧、“滑稽大鼓”、北京琴书、河南坠子、快板书、西河大鼓、山东快书、口技等。早期主要演员有数来宝演员高凤山，京韵大鼓演员良小楼、马书麟，单弦牌子曲演员谭凤元、曹宝禄，梅花大鼓演员郭筱



北京市曲艺团笑林、李国盛表演相声

霞、刘淑慧，北京琴书演员关学曾，"滑稽大鼓"演员叶德霖，奉调大鼓演员魏喜奎，河南坠子演员董桂芝、姚俊英、马玉萍，西河大鼓演员孙雅君，拆唱八角鼓演员顾荣甫、尹福来，相声演员高德明、高德亮、谭伯如、佟大方、王长友、罗荣寿、王世臣、赵振铎、赵世忠、陈涌泉，双簧演员孙宝才、王文禄，口技演员汤金城，山东快书演员刘司昌、冯广月，弦师韩德福、吴长宝、周荣林、魏福汉等。六十年代后主要演员有相声演员李金斗、王谦祥、李增瑞、笑林、李国盛，京韵大鼓演员马静宜、种玉杰、单弦演员张蕴华、弦师孙洪宴、马岐、陈凤翔等。主要创作人员有王素稔、赵其昌、王存立、廉春明等。

该团挖掘整理的传统曲目有相声《黄鹤楼》、《八扇屏》、《哭的艺术》、《不离婚》、《打牌论》，数来宝《同仁堂》，京韵大鼓《双玉听琴》、《大西厢》，单弦牌子曲《花木兰》、《葛巾》，河南坠子《穆桂英指路》，梅花大鼓《湘子上寿》，奉调大鼓《宝玉娶亲》，"滑稽大鼓"《吕蒙正教学》，北京琴书《杨八姐游春》、《鞭打芦花》，铁片大鼓《妓女告状》，彩唱莲花落《赴善会》等。创作的新曲目有相声《牵牛记》、《为谁服务》、《风灾》、《武松打虎》，数来宝《综合利用开红花》，单弦牌子曲《姐弟之间》，京韵大鼓《绘宏图》，北京琴书《传家宝》、《周总理永远活在我们心间》，河南坠子《十个大鸡子儿》，山东快书《捞铜牛》、《打票车》、《扎义打虎》、《紧急电话》、《关怀》，快板书《奇袭白虎团》、《红日照西安》等。

老演员中，多人参加中国人民赴朝慰问团到朝鲜慰问中国人民志愿军。1955年曹宝禄、魏喜奎等人赴蒙古人民共和国慰问我援外工作人员。1957年魏喜奎获第六届世界青年联欢节金质奖章。1958年高凤山、关学曾等十余人参加第一届北京市曲艺会演和首届全国曲艺会演。1960年良小楼、赵振铎、赵世忠等参加全国优秀曲艺节目会演。1979年在文化部举办的庆祝国庆三十周年全国文艺调演中，该团与天津曲艺团组成的一台节目荣获集体演出一等奖，崔琦、关学曾创作的北京琴书《慈母心》，梁厚民创作的快板书《红日照西安》，赵其昌整理的河南坠子《穆桂英指路》获创作二等奖。1980年，在《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部举办的全国优秀短篇曲艺作品评奖中，刘司昌、李荫洪创作的山东快书《白骨精见吕后》，崔琦、关学曾创作的北京琴书《慈母心》获二等奖，王存立创作的北京琴书《周总理永远活在我们心间》，廉春明、靳敬一创作的相声《指妈为马》获三等奖。1981年，在文化部举办的全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出中，王存立、廉春明创作，王谦祥、李增瑞表演的相声《风灾》获一等奖；刘司昌创作、表演的山东快书《关怀》，廉春明、王存立创作，笑林、李国盛表演的相声《小康庄》，廉春明创作，赵振铎、赵世忠表演的相声《我的爸爸》，周保平、刘亚辉创作，种玉杰、王玉兰演唱的京韵大鼓《风雨情》获二等奖；张喜林创作，崔伟丽演唱的单弦《弄巧成拙》获三等奖。1984年，在中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》编辑部、《中国青年报》社主办的全国相声评比中，增贤创作，王谦祥、李增瑞表演的相声《吃葡萄不吐葡萄皮》分获作品、演出二等奖；笑林、李国盛表演的相声《改革措施》获演出二等奖。同年在《曲艺》编辑部庆祝中华人民共和国成立35周年有奖征

文中，增贤创作的相声《夕阳新曲》获三等奖。

中国广播艺术团说唱团　　曲艺演出团体。1953年4月成立。初名中央人民广播电台说唱音乐团，不久，改称中央人民广播电台说唱团，简称中央广播说唱团。隶属中国广播事业局。团址在复兴门外大街中央人民广播电台院内。1982年改称中国广播艺术团说唱团，是中国广播艺术团所属五个分团之一，隶属中国广播电视部。该团的总任务是："严肃认真地向民族的优秀的丰富的遗产学习，通过演播的方式，供给广播和灌制唱片需要的说唱节目，并以创作、演出和研究工作，积极参加社会活动，吸取意见改进节目质量。"1959年后又增加了为电视提供节目的任务。



中央广播说唱团1956年合影

说唱团建团之始，袁声任团长，白凤鸣、陈开任副团长。一年后白凤鸣任团长。说唱团拥有北方主要曲种和有代表性的著名演员、伴奏员，如单弦牌子曲演员荣剑尘，相声演员侯宝林、刘宝瑞、郭启儒、郭全宝，京韵大鼓演员孙书筠，西河大鼓马增芬，山东琴书演员李金山、高金凤，二人转演员蔡兴林，以及弦师白凤岩、马连登、钟德海、胡宝钧、陈少武等。由于他们的演播，扩大了说唱团的影响，赢得了荣誉。很多人还在团内担任艺术指导，他们认真教学，先后培养出相声演员马季、李文华、唐杰忠、郝爱民、姜昆、赵炎、冯巩、刘伟，单弦牌子曲演员马增蕙，山东琴书演员王月华、刘淑敏，河南坠子演员刘惠琴，山东快书演员赵连甲，西河大鼓演员李文秀等。该团主要创作人员有王决、杨锡钧、赵连甲等。

该团坚持“百花齐放、推陈出新”的方针，不断进行曲艺革新的尝试，组织演员深入生活，编演新曲目，同时，也整理了一批传统曲目。1958 年有京韵大鼓《罗盛教》，西河大鼓《金铃段》，相声《活动之家》等节目参加第一届全国曲艺会演；在 1960 年举行的全国曲艺优秀节目汇报演出中，曾以单弦牌子曲齐唱《三呼万岁》，西河大鼓《江竹�》等九个节目参加。进入二十世纪八十年代，该团创作、演出的一大批节目，在全国各类评奖、比赛中获奖。其中，在 1980 年《曲艺》编辑部与中央人民广播电台文艺部举办的全国优秀短篇曲艺作品评奖中，姜昆、李文华创作的相声《如此照相》获一等奖；马季、杨锡钧创作的相声《舞台风雷》，姜昆、李文华创作的相声《诗、歌与爱情》获二等奖；赵连甲创作的山东快书《铁扁担》获三等奖。1981 在文化部举办的全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出中，赵连甲创作，李文秀演唱的西河大鼓《美嫂子》，孙敬之创作，马增蕙、孙传演唱的单弦《打箩筐》获一等奖；姜昆、李文华创作、表演的相声《想入非非》，袁清岑创作，刘惠琴、赵炎演唱的山东琴书《老实人》获二等奖。1984 年，在《曲艺》编辑部举办的庆祝中华人民共和国成立三十五周年有奖征文中，赵连甲、幺树森创作的评书《招贤纳婿》获二等奖。



中国广播说唱团郝爱民、郭全宝表演相声



中国广播说唱团刘伟、冯巩表演相声

至 1985 年，该团共录制了十三个曲种的长、短篇曲（书）目共八百四十段（共计一万五千九百零八分钟），其中新编相声一百七十九段（共计二千七百八十二分钟），节目的数量和质量都在全国居于首位。

说唱团或演员个人编写、创作并出版的选集、艺术论集有《曲艺概论》、《怎样表演京韵大鼓》、《广播曲艺集》、《相声艺术漫谈》、《侯宝林相声选》、《马季相声选》、《姜昆李文华相声选》等二十一种。

1982 年 4 月说唱团应香港艺术中心邀请赴香港演出，受到当地观众热烈欢迎，盛况空前。在此之前，侯宝林、马季曾分别应邀出访日本。不少外国友人在访华期间来团访问、欣赏表演、学习唱段，探讨中国曲艺艺术的源流和现状。有些来华学习的外国友人还拜团

里演员为师学习曲艺。

北京市工人业余艺术团曲艺队　业余曲艺演出团体。成立于1954年。团址设在北京市劳动人民文化宫内。

成员大都是来自北京市各工矿企业、机关团体等单位的业余群众曲艺骨干，他们以活跃群众文化生活，宣传党和国家的路线、方针、政策为宗旨，经常深入工矿、机关、部队、学校、农村进行演出。曲种有京韵大鼓、单弦牌子曲、西河大鼓、山东快书、相声、快板、梅花大鼓、联珠快书等。演出节目主要有相声《夜行记》、《买猴儿》、《救火》，单弦牌子曲《大窗帘》，山东快书《武松打虎》，联珠快书《蜈蚣岭》、《霍元甲打擂》，京韵大鼓《桃花庄》、《草船借箭》等。其中一些节目曾被电台、电视台录音、录像和播出。除演出外，曲艺队每星期都要进行一次业务学习和训练，曾请专业演员谭凤元、曹宝禄、孙书筠、赵玉明、郭启儒、刘宝瑞、郭全宝、高元钧、高凤山、钟德海、钟少亭等进行辅导和讲课。该队较有影响的演员有单弦牌子曲演员张玉林、希世珍，山东快书演员周见仑，弦师田仲儒等。一些人先后调进中央广播说唱团、北京市曲艺团等专业曲艺团体，如李文华、李国盛、赵其昌等。

新艺曲艺团　曲艺演出团体。集体所有制。1957年9月成立。前身为成立于二十世纪四十年代的忠翠社。1949年改称新艺社。1957年9月，在新艺社基础上，成立了新艺曲艺团。团长马忠翠，副团长董永信。团址设在北京天桥。



新艺曲艺团刘淑一演唱梅花大鼓



北京青年曲艺队回婉华表演相声

该团经常上演的曲种有：河南坠子、梅花大鼓、京韵大鼓、铁片大鼓、西河大鼓、相声、太平歌词、双簧、山东快书、山东琴书、单弦牌子曲、快板等。

主要演员有河南坠子演员马忠翠，梅花大鼓演员花莲宝，京韵大鼓演员李兰舫、章艳兰，单弦牌子曲演员王凤霞，西河大鼓演员王艳茹，相声演员张振铎等。花莲宝演唱的梅花

大鼓《新媳妇下地》、《月夜荡泥船》，分别参加了1958年第一届全国曲艺会演和1960年的全国优秀曲艺节目会演。



北京青年曲艺队合影

1960年12月，为支援东北的文化建设，经北京市文化局批准，该团三十余人调入长春市，组建成立了吉林省广播曲艺团。

北京青年曲艺队 曲艺演出团体。集体所有制。建于1958年4月，初名北京市青年曲艺队，归北京市文化局领导。同年下半年下放至北京市西城区，改名北京青年曲艺队，归西城区文化科领导。队址设在西城区西斜街八十二号。

该队以说新、唱新，注重吸收、培养青年演员为主旨，队长陶湘九，主要演员有相声演员回婉华、胡仲仁、孙同增，评书演员齐信英等。演出形式以相声、评书为主。

从1959年起，该队以西单商场二楼曲艺厅为主要演出场所，并经常深入工厂、矿区、农村、部队演出，受到各界观众好评。

1968年，青年曲艺队被撤销。1978年10月，经北京市文化局批准，该队重新恢复建制，有队员二十七人。1982年停办。

北京宣武说唱团 曲艺演出团体。集体所有制。直属北京市宣武区文化局。1959年5月1日成立。团址在天桥，后迁到香炉营四条二十七号。



该团前身是1958年建立的评书、鼓书艺人自愿组织的天桥说新书小组，负责人刘田利。该小组对上演的传统书目逐个进行讨论研究，并主动停演了《三侠剑》、《雍正剑侠图》、《清烈传》、《永庆升平》等一批带有封建糟粕的书目，同时改编上演了《青化砭》、《飞夺泸定桥》等一批革命历史题材的新书。

1959年天桥说新书小组扩建组成宣武说唱团，团长空缺，副团长关顺鹏。该团以说唱长篇评书、鼓书为主，主要演员有评书演员连阔如、陈荣启、高豫祝、李万兴、傅阔增、陈荫荣、李存源、李鑫荃、朱桢富、连丽如，西河大鼓演员刘田利、蔡金波、蔡连贵、宋相林、贾莲舫，竹板书演员关顺鹏、宋相臣等，在天桥地区及各地书茶馆轮流上演评书、西河大鼓、竹板书，演出书目有《西汉》、《东汉》、《三国》、《隋唐》、《包公案》、《西游记》等三十余部传统书，及根据优秀长篇小说改编的《烈火金钢》、《平原枪声》、《敌后武工队》、《红旗谱》、《红岩》、《铁道游击队》等现代新书，同时还记录了《东汉》、《西汉》、《精忠说


连丽如表演评书

岳》、《杨家将》、《包公案》等多部传统评书的文字底本("文化大革命"中全部丧失)。该团以演员阵容整齐、节目丰富闻名,并于六十年代举办了两期学员班,为北京评、鼓书事业培养了接班人。

1967年该团解散。1979年重新恢复建制。有演职员三十余人。

宣武评书队　曲艺演出团体。成立于1959年,属个体说书艺人的联合组织,演出收入归个人,行政上由宣武说唱团代管。队长陈士通,副队长姬存林。共有演员二十四人,除竹板书演员关顺贵、琴书演员陈士通外,其余都是评书演员。演出的书目均系长篇大书。经常上演的书目有评书《西汉》、《隋唐》、《水浒》、《精忠传》、《包公案》、《小五义》、《清宫外史》等,竹板书、琴书《七国》、《呼家将》、《杨家将》等。评书演员主要有擅说《精忠》的刘继云、擅说《水浒》的徐继田、擅说《包公案》的杨阔庵等。在市内书馆演出,每月由宣武说唱团统一安排演出场所和书目。"文化大革命"初期该队解散。

中国建筑文工团曲艺队　曲艺演出团体。全民所有制。直属建筑工程部。1959年建立。

1954年,中国建筑文工团一团在北京建立。初期的曲艺演出仅有京韵大鼓、西河大鼓两种形式,穿插在歌舞晚会中进行。

1955年底,中国建筑文工团二团由长春迁至北京并入该团,增加了相声、山东快书、单弦牌子曲等曲种。

1959年,文工团正式组建了曲艺队,张述今任队长。创作及演出队伍日益壮大,又增加河南坠子、山东琴书等形式,开始独立演出,凭借一大批反映现实生活的新曲目,活跃于全国各大建筑工地和首都舞台。

该曲艺队创作、演出的优秀曲艺节目有相声《我的历史》、《装小嘴儿》、《一等于几》、《劳动号子》,山东快书《追电车》、《推土机上传家信》、《爱八方》、《大闹碧清泉》,单弦牌子曲《礼拜天》、《黎明早行车》,京韵大鼓《党的女儿向秀丽》、《党的女儿徐学惠》,西河大鼓《红灯下》等。

该队的主要演员有:相声演员张述今、山东快书演员赵连甲等。创作人员有许多、赵连甲等。

1963年3月,该队随中国建筑文工团一起撤销,成员大部调入中国人民解放军海军政治部文工团。

北京市农村文化工作队　以曲艺为主的农村文化普及工作团体。直属北京市文化局。成立于1963年5月,由北京市文化局从市属各文化艺术单位临时抽调演职员三十人组成。队长由文化局群众文化处处长王松声兼任。该队成立后陆续在顺义、昌平、密云农村及门头沟矿区工作四期,每期三个月。1965年2月正式组成北京市文艺工作团。团员一百零八人,团长王佩之,团部下属两个农村队和一个工矿队,每队各三十人。各队仍按第一

期农村文化工作队的组织形式，以曲艺演出为主，开展农村、工矿文化普及工作，先后创作演出了单弦《错打算》、相声《要财礼》及快板、快书等曲艺节目，在北京市城乡都有广泛的影响。1967 年停办。

中国铁路文工团说唱团　曲艺演出团体。直属铁道部。1975 年建立。

前身为 1950 年 10 月在北京成立的中国铁路文工团曲艺组，有单弦牌子曲、京韵大鼓、铁片大鼓、山东快书等曲种。1952 年后增加了相声、西河大鼓、河南坠子等曲种。上演的多为传统曲目。

1953 年，中国铁路文工团成立曲艺杂技队，曲艺、杂技同台演出。1956 年，齐齐哈尔、哈尔滨、吉林、锦州四个铁路文工团并入，曲艺队伍随之得到扩大与加强。1959 年秋，曲艺杂技队扩建为曲艺杂技团，团内单独成立了曲艺队，曲艺与杂技开始分别演出，演出形式也增添了山东琴书、时调小曲、天津快板、故事等。1965 年，曲艺队改称说唱队，增加了联珠快书、快板书等曲种。1975 年，说唱队改建为说唱团，王宝安任团长。

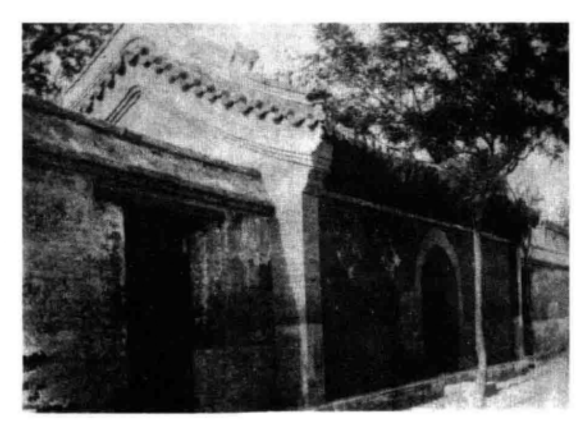
所创作演出的相声《南来北往》、《见义勇为》、《财迷丈人》、《糖醋活鱼》、《轿夫新传》，天津快板《三个美国佬》，快板书《詹天佑风雪居庸关》，山东琴书《军民鱼水情》，京韵大鼓《东瀛矢志》，评书《秘密列车》等节目，在全国产生广泛影响；相声演员张喜林、侯耀文、石富宽，西河大鼓演员宋文兰，评书演员田战义，弦师王芝兰、何立增，以及专业创作人员刘一凡、沈永年、杜来等。

二十世纪八十年代以来，该团创作、演出的一批节目，在全国各类评奖、比赛中获奖。其中，1980 年在《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部举办的全国优秀短篇曲艺作品评奖中，刘凯、侯耀文创作的相声《财迷丈人》，刘一凡创作的快板书《詹天佑风雪居庸关》获三等奖。1981 年在文化部举办的全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出中，侯耀文、沈永年创作，侯耀文、石富宽表演的相声《戏曲漫谈》，与杜来、沈永年创作，关健演唱的京韵大鼓《东瀛矢志》同获二等奖。1984 年在中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》编辑部、《中国青年报》社主办的全国相声评比中，侯耀文、沈永年创作，侯耀文、石富宽表演的相声《糖醋活鱼》获作品一等奖、演出一等奖；贾伦创作，贾伦、牛承志表演的相声《铁路趣闻》获作品三等奖、演出三等奖。同年，在《曲艺》编辑部举办的庆祝中华人民共和国成立三十五周年有奖征文中，沈永年、田战义创作的故事《严办西瓜案》获二等奖。

北京燕京曲艺团　曲艺演出团体。集体所有制。直属北京市崇文区文化局。1979 年 11 月成立。团长马铁。主要演员有相声演员李世明、刘洪沂，快板书演员张长来等。该团经常在城近郊区县演出相声、快板、单弦牌子曲等节目，曾上演了《考女婿》、《破镜重圆》、《邻里之间》、《算算这笔账》、《摇摆不定》、《三厢情愿》、《慈母心》、《李自成义斩堂弟》等新曲目，并对业余曲艺爱好者进行辅导工作，受到群众欢迎。

该团于 1982 年上半年停办。

“集贤承韵”票房 1979年建立。前身为“胜国遗音”票房。清末，北京西直门外二里沟有一座古庙朝阳庵，庵址三岔路口处有一家野茶馆，称朝阳庵茶馆。三间砖头垒起的房是掌柜的韩八的住处，房外搭芦席天棚，下设砖头砌成的长条桌凳供饮茶者歇脚纳凉，每周末午后有胜国遗音票房到茶馆聚集排演。把儿头(组织者)为赵俊亭。二十世纪四十年代末朝阳庵茶馆歇业，胜国遗音票房转至西直门内大街路北庆平轩茶馆过排(排练)，把儿头除赵俊亭外又增加了赵敬岩。


朝阳庵茶馆

“文化大革命”开始后，胜国遗音解散，票友们停止活动。

1979年秋季，在胜国遗音票房组织的基础上建立“集贤承韵”票房，益民信托公司退休人员钱亚东为“把儿头”，民用工具厂退休工人何剑峰为制场(负责安排演出场次)。活动地点在西城区苇坑胡同三十六号钱亚东家中，演出地点多为各区文化站及各工厂、学校。票房宗旨是：继承发扬满族文艺(单弦八角鼓及其他曲艺形式)事业；益于社会，娱己娱人；文明说唱，不取分文。

集贤承韵自立票房以来，每周星期一为过排日。钱亚东备三弦三把、琵琶一把、四胡一把、八角鼓一个、书鼓木板一套、醒木一块。每次过排，钱亚东自费以茶水、糖果接待。活动时间为周一晚上七时半至十时。一直坚持活动。

过排程序为：以唱岔曲开始，每人一段，一轮唱过后，由制场人请场(不愿唱者不勉强)，票友们随意演唱，曲目不限。曲种有单弦牌子曲、联珠快书、京韵大鼓、梅花大鼓、铁片大鼓、京东大鼓及琴腔等。演唱结束后，大家相互探讨切磋。

成员中除演唱传统曲目外，还有不少作品是他们自己创作的，如单弦牌子曲《闯王旗》、《画皮》、《杨志卖刀》、《奉献一片爱》、《双骑车》、《值班》，岔曲《和风吹》，联珠快书《扈三娘》、《周恩来总理》等。

该票房成员流动性较大，来者欢迎，去者欢送。经常参加活动者有王辅仁、高家兰、孙彦章、章学楷、张振元、祁永才、程学文、金维源、吴逢吉、赵玉琮、陈文新、张玉林、韩幼臣、希世珍、崔景贤、李岩、李燕生等。专业演员参加活动的有赵俊良、赵玉明、王宗奎、蔡方、马增琨、刘宝光、李佳康、王芝兰、张喜林等。

成员大多数人为汉族，部分为满族及回族、藏族、蒙古族；职业包括在职教授、公安干警、机械厂职工、钟表工人、厨师、学校校长、教员、医生、汽车司机以及离退休干部和专业曲艺团、队演员等。

中华全国总工会工人文工团曲艺队 曲艺演出团体。全民所有制。直属中华全国总工会。1980 年建立。

1956 年 5 月,中华全国总工会文工团在北京成立。初期即有河南坠子、单弦牌子曲两种曲艺形式,随歌舞晚会穿插演出。

1980 年建立曲艺队,李振英任队长。增加了相声、山东琴书、山东快书、快板书、京韵大鼓、二人转等曲种,开始独立演出。

该队创作、上演的优秀曲艺节目有快板书《英雄血泪》,河南坠子《捡棉花》,相声《优质产品》、《歌的海洋》、《巧立名目》、《不正之风》、《皆大欢喜》、《顾客之心》等。



高英培、范振钰表演相声

该队的主要演员有河南坠子演员张淑屏,相声演员高英培、范振钰等。专业创作人员有许多等。

该队创作、上演的一些节目在全国比赛活动中获奖。1980 年在《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部举办的全国优秀短篇曲艺作品评奖中,许多创作的快板书《英雄血泪》获三等奖。

中国人民解放军总政治部文工团曲艺杂技队 军队曲艺演出团体。建立于 1953 年。

1951 年中国人民解放军总政治部文工团即有曲艺演员五名,演出形式有京韵大鼓、河南坠子、山东快书。1952 年建立曲艺组,组长刘洪滨。演员发展到九名。这一年,曲艺组参加了中国人民解放军全军第一届文艺会演,山东快书演员高元钧作了示范表演。同年,该组随总政文工团赴朝鲜慰问中国人民志愿军,并在北京及辽宁省开原市主办了军队曲艺训练班。

1953 年建立曲艺队,队长高元钧,副队长刘洪滨,指导员刘学智,教员白奉霖。演出形式增加了相声、单弦牌子曲、西河大鼓、数来宝、山东琴书,演员增加了相声、数来宝演员徐乾学、田平,山东琴书演员孙立民,西河大鼓演员孙雅君、赵岚章等人。1954 年曲艺队与杂技队合并为曲艺杂技队。曲艺杂技队建立以后,工作重点仍是部队的曲艺普及工作。他们继续担任在辽宁省举办的曲艺训练班培训工作,前后举办三期,学员大多数来自志愿军文工团。1953 年秋,该队还承担了总政文化部在北京举办的曲艺训练班的组织工作和培训工作。这期培训班重点推广了山东快书、单弦、京韵大鼓、西河大鼓、河南坠子等五种北方曲艺形式。后于 1954 年又为华东军区和西北军区举办了山东快书培训班。曲艺杂技队通过集体办班和个别辅导的方法,为部队培养了一大批专业曲艺人才,不少演员成为部队曲艺队伍的骨干力量。此外,他们于 1954 年开始在北京市劳动人民文化宫举办数期山东快

书培训班，为地方培养了一批山东快书演员。

曲艺杂技队在曲训班的教学工作中对曲艺理论进行探索、研究，撰写编印了山东快书、京韵大鼓等多种教材。

1955 年该队曾赴福建、海南岛慰问守岛军民，1958 年赴朝鲜慰问志愿军、赴新疆慰问边防战士、赴黑龙江慰问转业部队。

该队创作演出的山东快书《一车高粱米》、《侦察兵》、《老将军让车》、《长空激战》、《师长帮厨》，数来宝《青海好》、《人民首都万年青》，山东琴书《张满堂探家》，相声《反击战》等节目在全国有一定影响。1958 年参加全军第二届文艺会演，1960 年参加全国优秀曲艺节目会演。1960 年该队撤销，成员大部调入中国人民解放军北京军区战友文工团。

中国人民解放军北京军区战友文工团曲艺队 军队曲艺演出团体。1960 年建立。

前身为 1958 年建立的战友文工团曲艺组，1960 年该组与中国人民解放军总政治部文工团曲艺杂技队合并，成立战友文工团曲艺队，队长邓洪太。

“文化大革命”初期，曲艺队撤销。1973 年建立以曲艺演出为主的边防文工队，1979 年恢复今名。

该队演出形式有山东快书、相声、京韵大鼓、单弦牌子曲、快板、山东琴书、西河大鼓等。主要演员有高元钧、刘学智、刘洪滨、姜宝林、徐澄等。还有教员白奉霖。1980 年后又培养了牛群、李立山、赵福玉、赵建国等一批青年演员。

战友文工团曲艺队遵照“面向连队、为兵服务”的方针，曾于 1962 年慰问青藏公路沿途兵站，后又参加中印边界自卫反击战，历时九个月，1963 年慰问静海县抗洪抢险军民，1976 年曾赴唐山慰问抗震救灾部队。

该队除拥有许多保留节目外，还创作演出了较有影响的节目相声《到底怨谁》、《威胁》，数来宝《我的弟弟》等。

战友文工团曲艺队 1964 年参加了中国人民解放军全军第三届文艺会演，1977 年参加了全军第四届文艺会演。进入二十世纪八十年代，该队创作、演出的一些节目，在全国各类评奖，比赛中获奖。其中，1980 年在《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部举办的全国优秀短篇曲艺作品评奖中，刘洪滨、赵建国创作的山东快书《一面锦旗》获三等奖。1982 年，在文化部举办的全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出中，李祯国、赵福玉、崔喜跃、牛群创作，牛群、赵福玉表演的相声《到底怨谁》，刘学智、牛群创作，赵建国、张文甫表演的数来宝《我的弟弟》获一等奖。1984 年，在中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》编辑部、《中国青年报》社主办的全国相声评比中，牛群、李培森创作，牛群、赵福玉表演的相声《训夫》，分获作品、演出一等奖。

中国人民解放军海军政治部文工团曲艺队 军队曲艺演出团体。1978 年 12 月建立。

前身为海军政治部文工团在五十年代初设的曲艺小组，当时，常宝华创作演出的相声《海上侦察》、《小广播》、《义务保姆》等，曾在电台播放，报刊发表。

1953 年 6 月成立杂技曲艺队，简称技艺队，队长雷凤鸣。演出形式有相声、山东快书两种。

杂技曲艺队坚持为兵服务的方针，长期活跃在海防前线，为守岛战士和边防军民演出。1958 年常宝华、李洪基创作演出的相声《水兵破迷信》参加了第一届全国曲艺会演。1959 年常宝华、李洪基合说的相声《昨天》和李洪基表演的山东快书《沉船礁》参加了第二届全军文艺会演，获优秀表演奖。《昨天》又被推选参加了 1960 年文化部举办的全国优秀曲艺节目会演。

1963 年，中国建筑文工团曲艺队成员调入海政文工团，杂技曲艺队增加了河南坠子、山东琴书、擂琴演奏等形式。

"文化大革命"当中，杂技曲艺队大部分曲艺演员转业、复员。1974 年该队主要演员常宝华重返海政文工团，与常贵田创作演出了相声《保卫西沙》在全国产生较大影响。1976 年常宝华、常贵田创作演出的相声《帽子工厂》尖锐地讽刺了"四人帮"的丑恶嘴脸，一时风行全国。此节目与李洪基创作演出的山东快书《愤怒声讨"四人帮"》，于 1977 年参加了全军第四届文艺会演，同获优秀作品和优秀表演奖。

1978 年 12 月建立海政文工团曲艺队，常宝华任队长。为了适应形势需要，组成了有相声、山东快书、快板、乐器演奏的综合演出队伍。此后，常宝华、常贵田又先后创作演出了相声《狗头军师张》、《"四人帮"办报》、《动力研究》、《非砸不可》等优秀节目。

1983 年曲艺队缩编为海军政治部文工团曲艺组。

二十世纪八十年代以来，该队创作、演出的一批节目，在全国各类评奖、比赛中获奖。其中，1980 年在《曲艺》编辑部、中央人民广播电台文艺部举办的全国优秀短篇曲艺作品评奖中，常宝华、常贵田创作的相声《帽子工厂》获一等奖；胡思升、常宝华创作的相声《"四人帮"办报》，常贵田创作的相声《动力研究》获三等奖。1981 年在文化部举办的全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出中，常宝华、常贵田创作、表演的相声《两张照片》获二等奖。1984 年，在中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》编辑部、《中国青年报》社主办的全国相声评比中，常贵田创作，常宝华、常贵田表演的相声《火中情》分获作品三等奖、演出一等奖。

中国人民解放军空军政治部歌舞团曲艺队　军队曲艺演出团体。1984 年建立。前身为 1976 年建立的空军政治部曲艺队，队长沈武锐。1984 年曲艺队隶属空政歌舞团，始改名为空政歌舞团曲艺队，副团长李燕平兼任曲艺队队长。演出形式有相声、快板书、山东快书、评书、单弦牌子曲、河南坠子、山东琴书、京东大鼓等。主要演员有山东快书演员李燕平，快板书演员唐文光（见图）等。曲艺队组建后坚持"面向部队、为兵服务"的方向，长年活

跃在基层。本队创作演出的山东快书《老妖婆逛公园》、快板《军营新歌》等节目在军内外产生一定影响。该队除坚持以军事题材为主的创作外，还创作、演出了“法制专场”、“文明礼貌专场”、“计划生育专场”。曾先后赴西沙群岛、广西、云南等地慰问边防军民，全队有三十六人立功受奖，集体荣立三等功三次，两次获集体嘉奖，并被评为北京市计划生育宣传先进单位。1981 年，该队宋勇、唐文光创作、唐文光表演的快板《军营新歌》在文化举办的“全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出”中获一等奖。



唐文光表演快板

行会、协会、训练班、研究机构、出版机构

瞽目会　盲艺人行会组织。成立年代无考。主要成员为占卜盲艺人和卖唱盲艺人，行会所在地设三皇像，供奉三皇（天皇、地皇、人皇），遵守“三皇律”。“三皇律”是盲艺人社会行为的法则，有律条一百二十八款，如“长幼有别、尊卑有序”、“不得欺师蔑祖”、“不许恨天怨地”等等。

中华人民共和国成立前，北京的盲艺人行会组织有三处会址，称为“三堂”。“三堂”是盲艺人集资购买的三处公产，旨在为市内盲艺人集会和外地盲艺人进京办事提供食宿的临时住所。原东城区逦兹府十八号叫“务本堂”，堂长张德利；大佛寺街四十四号叫“公义堂”，堂长吴忠玉；东裱褙胡同口内叫“信义堂”，堂长刘九峰。

瞽目会每年有两次集会，农历三月初三为部分盲艺人聚会之期，称“小庆”；农历九月初九召开全市范围大会，称“大庆”，聚会时，先举行拜“三皇”仪式，然后商讨会务或传达事项。

中华人民共和国成立之后，该会渐次解散。

评书研究会　评书研究团体。

会员皆为北京评书演员，老艺人双厚坪被推举为会长。民国五年（1916）潘诚立继任会长，教育部学务局指派刘葆初任名誉会长。会址在地安门内北长街教育会内，后迁至西华门外周仓庙内。

民国八年（1919），该会改组为同业公会性质的评书协会，会长仍为潘诚立。会址改在地安门外大金丝套胡同怀宝庵内。民国十六年，迁至天桥福海居茶馆。

评书研究会成立后，经常召集会员举办业务活动，促进了评书界同仁的团结。为适应社会潮流，对历来流行的的众多书目进行了甄别，曾公布“可以演述可以加以改正的评书”二十九种。

长枪袍带书：《大周兴隆传》（又名《封神榜》）、《西汉演义》、《东汉演义》、《三国演义》、《列国演义》、《隋唐传》、《薛家将》、《飞龙传》（又名《五代残唐》）、《杨家将》（又名《盗马金枪传》）、《高家将》（又名《十粒金丹》）、《精忠说岳》、《明英烈》、《铁冠图》（又名《明清演义》）；

短打公案书：《粉妆楼》、《大宋八义》、《宏碧缘》、《明清八义》、《永庆升平》、《三侠剑》、《彭公案》、《施公案》、《于公案》、《包公案》、《小五义》、《水浒传》、《儿女英雄传》；

佛学神怪书：《济公传》、《西游记》；

谈狐说鬼爱情书：《聊斋》。

后又追加一种短打公案书《雍正剑侠图》。

另有一说，认为评书研究会曾公布确定经常演出的评书二十八种。

讲史类：《战国春秋》（又称《列国》）、《秦汉演义》、《西汉》、《东汉》、《三国》、《隋唐》、《兴唐》、《富贵寿考》、《五代残唐》、《杨家将》、《精忠传》、《明英烈》、《铁冠图》、《跨海征东》；

短打类：《清烈传》、《包公案》、《于公案》、《施公案》、《永庆升平》、《大宋八义》、《童林传》、《绿牡丹》、《小五义》、《九花娘》；

神怪类：《西游记》、《封神榜》、《聊斋志异》、《济公传》。（此说之二十八种常因人而异，上述书目为评书艺人陈荫荣的说法。）

民国十八年7月，因潘诚立逝世，该会停止活动。

北京长春会　又称北京鼓曲长春会。为北京鼓曲艺人以联谊为目的的组织。始建于民国初年。

每年农历四月十八日，北京鼓曲界艺人聚集红桥东小市药王庙，于后殿偏殿周庄王像前举行祭祀活动，互相交流，同吃一顿炒菜面，所需之资由来者视各人能力捐赠，组织者将出资者的姓名及钱款数目分别写在黄纸条上，张贴于四壁，初举之时的组织者有巩承立、王文瑞等。

民国二十九年(1940)北京鼓曲长春职业公会成立，长春会遂被取代。

北京鼓曲长春职业公会　简称北京鼓曲长春公会。民国二十九年(1940)底成立。

日寇占领北京后，北京长春会的牵头人为防日伪政府查究，遂于1940年底将该组织易名为北京鼓曲长春职业公会，推举老艺人王文瑞为理事长，白凤岩为顾问，在社会局注册立案。王感到北京有几百名曲艺杂技艺人，在些贫困的同行死无葬身之地，应发扬互相精神，靠集体的力量帮助他们。他的倡议得到了白凤岩、金万昌的附议，还得到了华北广播协会会长周大文的支持，遂从京、津两地邀请骆玉笙、小岚云、曹宝禄、高德明等一些著名

曲艺演员，在北京几个大戏院演出半个月，筹募了资金，在广渠门外买了一亩多地，作为埋葬穷苦艺人的义地。公会成立二年后，曹宝禄继任理事长。理事有联小波、高德明、顾荣甫、白凤鸣、尹福来等。会址最初在和平门外大安澜营沙土园，后迁到前门外王广福斜街畅园茶社楼上，由李仲渊负责收会费，并每年不定期募捐演出，为公会集资。每年四月十八日仍例组织祭祖师周庄王的活动。

民国三十五年，该会更名为北平曲艺公会。

北平市曲艺公会　抗日战争胜利后，北平市政府要求各种组织一律改掉敌伪时期的名称。民国三十五年(1946)，北京鼓曲长春职业公会遂改称北平曲艺公会。

该公会是北平杂耍艺人的行会组织，以团结曲艺界、杂技界，发展鼓曲、技艺为宗旨。地址初在前门外王广福斜街畅园茶社楼上，后迁至前门外樱桃斜街梨园公会内。理事长曹宝禄，理事有顾荣甫、尹福来、白奉霖、于少章、杨小亭等。每年四月十八日该会组织鼓曲、评书、相声、杂技艺人到药王庙祭祀周庄王，时称“曲艺节”。民国三十八年北平解放后，该会(中华人民共和国成立后称北京曲艺公会)在人民政府领导下仍继续活动，会员发展到三百多人，下设鼓曲、单弦、相声、评词、技术(即杂技)、音乐、班社管理、杂务等八个组，曾参与大众游艺社的成立等工作，为普及新曲艺作出了努力。

1956年，该会改称北京市曲艺杂技工作者联合会，主任曹宝禄，副主任张英杰。1957年，该会承担了北京第一个曲艺教学组织——北京市京剧、评剧、曲艺联合会学员班中曲艺班的筹办工作。

1960年该会撤销。

中华全国曲艺改进会筹备委员会　全国性曲艺组织。民国三十八年(1949)7月11日在北平成立。

民国三十八年7月11日，出席中华全国文学艺术工作者第一次代表大会的曲(说唱)艺(百技)界代表，与参加会议演出的艺人共六十余人，聚会于中山公园来今雨轩。大家纷纷表示，“要团结起来，组织起来，努力学习，改造脑筋，改变作风，做新艺人”，“要在新社会的人民大众面前，向共产党、毛主席所指引的方向前进，要真心实意地来为人民大众服务”。会后，中国曲艺改进协会发起人集会，成立了由周扬、赵树理、王尊三、王亚平、连阔如、毕革飞、曹宝禄等人组成的筹备委员会。

7月22日下午，中华全国曲艺改进会筹备委员会在中山公园来今雨轩举行成立大会，选出了由十一名常务委员、三名候补常务委员组成的常务委员会，王尊三当选为主任委员，连阔如、赵树理当选为副主任委员。决定设立编辑出版部、搜集研究部、辅导部、组织联络部、福利部等部门，并委任了各部门负责人。会议还通过了《筹备缘起》及《章程》。

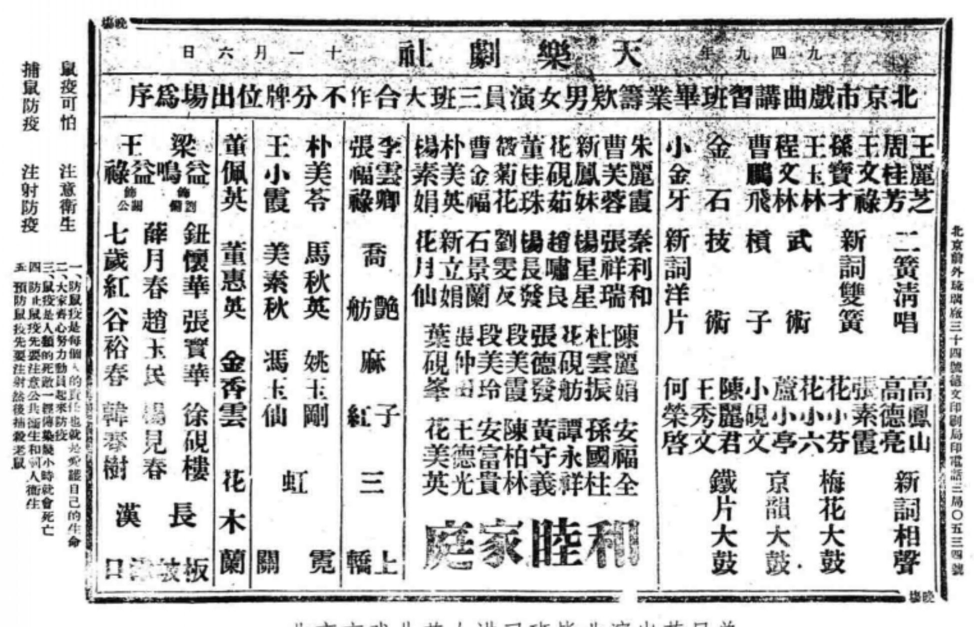
9月，该筹委会与北平新华广播电台联合成立了广播实验小组，于1日起，每晚六点三十分至七点广播新曲艺，用京韵大鼓、铁片大鼓、奉调大鼓、西河大鼓、北京琴书、单弦牌子曲、莲花落等形式，演播了一大批反映新生活、新思想的曲艺节目，并编辑《广播曲艺》、《新曲艺大观》等书，由新华书店印行。同月，与北平市文委、第二人民教育馆、北平市曲艺公会共同发起成立了大众游艺社，倡导演出新曲艺。

10月1日起，该筹委会于《新民报》副刊创办《新曲艺周刊》(后与大众文艺创作研究会共办)，发表说唱新生活的曲艺作品及有关评论文章。

1953年，中国曲艺研究会成立，中华全国曲艺改进会筹备委员会结束工作。

北平市戏曲艺人讲习班　民国三十八年(1949)8月，由华北文化艺术工作委员会旧剧处与北平市文艺工作委员会旧剧科共同举办。

参加讲习班的成员为当时在北平献艺的曲艺(包括杂技)、京剧、评剧等艺人，目的在于用马列主义、毛泽东思想武装广大艺人头脑，提高他们的思想水平，以改造旧的艺术，更好地为人民大众和新民主主义社会服务。



北京市戏曲艺人讲习班毕业演出节目单

8月8日，讲习班在民主剧场开学。其时，曲艺艺人参加二百三十七人，约占总人数的一半。讲授的内容有《社会发展史》、《中国革命与中国共产党》、《在延安文艺座谈会上的讲话》及戏曲改革政策等。田汉、赵树理、马少波、王亚平等曾分别作专题报告。学员们分作京剧、评剧、曲艺三个组，学制为八周，每周三次，至10月初第一期结业。

1949 年 12 月，举办了第二期戏曲讲习班，规模较之第一期更大，参加者计一千五百二十一人，曲艺艺人为二百九十六人（占当时北京曲艺艺人总数的百分之四十）。学制为四个月，至 1950 年 3 月 31 日结业。这期讲习班的特点是：结合艺人们思想上、艺术上的实际问题，分别采用上大课、召开研究会、讨论会等方式，以提高业务水平，改革陈旧制度，更好地为大众服务。茅盾、老舍、曹禺、马彦祥等参加授课。

艺人们经过学习，理论水平、思想觉悟均有了不同程度的提高，焕发了极大的工作热情，一时间写新词、唱新曲在广大曲艺艺人中蔚然成风。北京曲艺艺人开始成为一支有组织、经过训练、主动改革旧曲艺的生力军。

大众文艺创作研究会　　研究机构。1949 年 10 月 15 日于北京成立。

该会宗旨是：团结北京市新旧文艺创作工作者及有创作研究兴趣者，在反帝、反封建、反官僚资本主义，为人民大众服务的总方针指导下，共同学习、研究、创作，开展北京市普及的新文艺运动。

大众文艺创作研究会于 1949 年 10 月 15 日在前门箭楼召开成立大会。11 月 20 日召开了会员大会，通过了会章草案，选举了赵树理、王亚平、苗培时、辛大明、凤子、王颉竹、吴幻荪、景孤血、郭玉儒、连阔如、李薰风、刘雁声、马烽、沈彭年、缪克沣等十五人为执行委员，赵富成、曹宝禄、蔡金波（女）为候补执行委员。赵树理当选为主席，王亚平、连阔如、郭玉儒为副主席，辛大明为秘书长。

该会成立后近一年的时间里，工作于曲艺、戏曲、美术、文学各界，积极发展会员，组织创作，开拓新作品发表园地和演出阵地，成绩显著。发展会员七百余人，其中工人业余文艺爱好者占半数，于曲艺方面所做的主要工作有：编辑出版了通俗文艺月刊《说说唱唱》；在北京《新民报》副刊上与中国曲艺改进会筹委会共同主办《新曲艺周刊》；编辑出版了《新曲艺丛书》、《新曲艺普及本》等书籍。

该会在中华人民共和国成立初期阶段做了大量的文艺普及工作，宣传了毛泽东的文艺思想，加强了新旧文艺工作者的团结，推动了新文艺作品的创作。

1950 年 5 月底北京市文学艺术工作者联合会成立，大众文艺创作研究会的工作逐步过渡并纳入到文联，该会遂于 1951 年年底停止活动。

北京市盲艺人讲习班　　简称盲讲班。盲讲班是中华人民共和国成立初期，由政府组织的盲艺人学习政治、业务的短期学习班。

当时，北京市人民政府委员老舍建议，应把北京市盲艺人组织起来，提高他们的政治思想觉悟和作艺技能，发挥盲艺人技艺特长，为人民服务。这一倡议得到了市政府批准，由市文教局文艺处主办，盲讲班于 1950 年 12 月 16 日在东单三条二十一号正式开课。

盲讲班共收学员六十三名，选举刚振华任班长。学期三个月，班主任由市文艺处副处长王松声担任，辅导员关士杰、老舍、李伯钊、赵树理、罗常培任顾问。

盲讲班的课程分为两大部分，一为政治理论课，包括《社会发展史》、《中国近代史》等。二为业务理论课，包括鼓曲、单弦等曲艺音乐和其他民族民间音乐课程。

为了支持盲讲班的活动，老舍、赵树理、谭凤元、荣剑尘等人以及广播乐团的老师，都亲临盲讲班为学员授课。

盲讲班结业时，由老舍主持为学员颁发了证书和证章。此后，又于 1951 年春天，组织了第二次盲艺人讲习班，共收学员二百余人。

中国曲艺研究会　全国性曲艺组织。1953 年 9 月 30 日在北京成立。

该会的主要任务是：搜集、整理曲艺遗产，组织新曲艺的创作，研究全国曲艺创作、整理工作的经验和问题，并有计划地推广优秀曲艺作品，以改革和发展中国曲艺艺术。

成立大会上，由来自全国各地的参加第二次全国文学艺术工作者代表大会的曲艺界代表，通过了《中国曲艺研究会简章》，选举出二十一人的理事会（因东北区、西南区无人参加会议，另各保留一个名额）。理事会推举王尊三任中国曲艺研究会主席，推举赵树理、连阔如、王亚平、韩起祥任副主席。以后在全国各地发展会员。

中国曲艺研究会成立五年间，曾举办各种活动，如作品讨论会、优秀作品曲艺作品评奖、曲艺工作座谈会等；创办了《曲艺》杂志，编辑出版了一批曲艺书籍，其中包括大量的曲艺新作及搜集、整理的优秀传统曲艺作品如《相声创作选集》、《相声传统作品选》、《评书创作选集》、《评书传统作品选》、《唱词创作选集》、《快板创作选集》等；团结了全国曲艺工作者，为曲艺艺术的繁荣与发展作出了贡献。

1958 年 8 月，中国曲艺工作者第一次全国代表大会召开，中国曲艺工作者协会成立，中国曲艺研究会结束工作，其会员转为中国曲艺工作者协会会员。

中国曲艺家协会　中国曲艺家协会是全国曲艺家自愿结合，进行自我教育，促进曲艺创造、表演、艺术革新、理论研究和国际艺术交流的群众性组织。1958 年 8 月成立，时称中国曲艺工作者协会。办事机构设在北京。

1958 年 8 月 14 日至 16 日，中国曲艺工作者第一次代表大会在北京召开。一百九十余名各民族曲艺界代表出席会议，宣告中国曲艺工作者协会正式成立。大会通过了《中国曲艺工作者协会章程》，确定在中国共产党的领导下，团结全国曲艺工作者，贯彻、执行党的文艺方针，积极创作、表演新书新词，发掘整理曲艺传统作品，改进表演艺术和曲艺音乐等项任务；规定了会员的权利、义务以及入会的手续、办法；明确了与各省、自治区、直辖市相应建立的分会在工作方针和业务上的指导、协调关系。其间，选举了协会的领导机构，计

理事四十五人、常务理事十九人，赵树理被推举为主席，周巍峙、韩起祥、陶钝、王少堂、高元钧为副主席。

1960 年 7 月，中国曲艺工作者协会召开第一届第二次扩大理事会。

中国曲艺工作者协会成立后，团结和组织会员，联合有关单位举办了多种曲艺活动，如 1958 年 10 月组织曲艺演出小组赴福建前线慰问中国人民解放军，1959 年 9 月组织部分作者、演员采访全国工交基建系统先进集体、先进人物，编演歌颂英模的新曲目，1960 年 1 月举办了全国优秀曲艺节目汇报演出，1961 年 1 月举办了京韵大鼓流派演出及座谈会，3 月举办了“不怕鬼的故事”相声晚会，1962 年举办了相声座谈会、中长篇新书创作座谈会，1963 年 2 月举办了纪念曹雪芹逝世 200 周年《红楼梦》曲艺专场演出等。

“文化大革命”期间该会被停止活动。

1979 年 11 月 4 日至 10 日，中国曲艺工作者第二次代表大会在北京召开，参加同期举行的中国文学艺术工作者第四次代表大会的曲艺界代表一百三十七人出席了会议。大会修改、通过了新的章程，重新确定了在党的十一届三中全会方针指引下，大力繁荣曲艺创作，推进传统曲艺的收集、整理工作，加强曲艺的理论研究，注意发现、扶植、培养新的曲艺人才，促进各民族之间说唱艺术的交流和发展，开展国际说唱艺术交流活动等项任务，明确与各省、直辖市、自治区分会在工作方针和业务上的关系为联系、指导关系。代表们一致通过决议，将中国曲艺工作者协会改为中国曲艺家协会。选举了新的领导机构，计理事一百零七人，常务理事二十七人，陶钝当选为主席，韩起祥、高元钧、骆玉笙（女）、侯宝林、罗扬、吴宗锡、蒋月泉、李德才当选为副主席。

中国曲艺家协会自恢复工作以来，为繁荣、发展曲艺事业做了大量工作，如 1980 年 3 月主持成立了中国曲艺出版社，截止至 1985 年年底，出版了《陈云同志关于评弹的谈话和通信》等几十种曲艺论著、作品；1980 年 5 月举办了相声座谈会，10 月至 12 月举办了两期曲艺新作讨论会，12 月举办了全国优秀短篇曲艺作品评选，1983 年 9 月举办了中长篇书稿研讨会，1984 年 6 月举办了全国相声评比讨论会，8 月举行了曲艺评论工作座谈会等；并积极开展了国际间说唱艺术的交流活动。

1985 年 4 月 18 日至 24 日，中国曲艺家协会第三次代表大会在北京召开。近三百名代表出席了会议。大会修改、通过的章程，明确提出了新时期的工作任务是，团结全国曲艺家，坚持四项基本原则，坚持为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针，积极发展曲艺事业，为社会主义精神文明建设作出贡献。代表们选举了新的领导机构，计理事一百三十五人，骆玉笙（女）当选为主席，高元钧、罗扬（常务）、吴宗锡、蒋月泉、夏雨田、刘兰芳（女）、姜昆为副主席，陶钝、侯宝林、韩起祥为顾问。

中国曲艺家协会常设机关设有办公室、组联部、研究部、资料室等机构。《曲艺》杂志为其机关刊物。中国曲艺出版社为其领导下的专业出版社。

北京市曲艺团学员班　开办于1957年11月。最初统称北京市京剧、评剧、曲艺联合会学员班。由北京市文化局责成北京市曲艺杂技工作者联合会筹办其中的曲艺学员班。前后共办两期，学制皆为三年。

第一期学员班经过初试、复试，最后录取演员、伴奏员二十五名。班主任侯宝林，副主任高凤山。这是有史以来北京开办的第一个曲艺教学组织，北京市副市长王昆仑、文化部艺术局局长周巍峙，京剧演员梅兰芳、马连良等百余人出席了开学典礼。学员班聘请霍连仲、秀翠峰、王文瑞、庞玉山、白凤岩等任教，1958年又聘请了良小楼、王万芳任教。科目有京韵大鼓、梅花大鼓、曲艺伴奏等。

北京市文化局艺术处，中国曲艺工作者协会，北京市京剧、评剧、曲艺联合会，以及中央广播说唱团、北京市曲艺团等单位，给予学员班大力支持，参与研究教学方案、讲课、示范演出，并给予各种业务观摩和参加社会活动的机会。1959年，该班移交北京市曲艺团，改名北京市曲艺团学员班。除良小楼、王万芳随班转入曲艺团继续任教外，教员多改由曲艺团演员担任，由韩德福、谭凤元、刘淑慧等授课。第一期学员班学员除中途辍学者外，到1960年毕业时有十四名，1961年举行了毕业公演。

第二期学员班于1960年开始，共收学员四十七名（包括曲剧学员二十一名）。由谭凤元、王长友、谭伯如、马忠翠、马玉萍、孙雅君等任教，科目有京韵大鼓、单弦、西河大鼓、相声、河南坠子等。

1963年第二期学员毕业后停办。

北京市曲艺杂技家协会　1980年6月成立。主席王松生，副主席秦斌、于真。

北京市曲艺杂技家协会是北京市曲艺家、杂技家自愿结合、进行自我教育，促进曲艺杂技创作、表演艺术革新，开展理论研究的群众性组织。隶属于北京市文学艺术界联合会。其宗旨是在中国共产党领导下，团结和推动全市曲艺杂技工作者认真学习马列主义、毛泽东思想，坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针，充分发挥曲艺杂技艺术团结人民、教育人民的作用，繁荣曲艺杂技艺术，满足人民群众文化生活的需要，为实现社会主义现代化而奋斗。其任务是积极组织会员学习，深入生活，繁荣曲艺、杂技创作，推动传统曲艺、杂技和收集整理工作，加强曲艺、杂技的理论研究、艺术评论和推动群众业余曲艺、杂技活动，不断地繁荣曲艺、杂技艺术。

该会从1980年起陆续吸收几批会员，到1985年已发展会员二百余人，大都是中青年演员、演奏员和业余活动中的骨干分子。为了推动传统曲艺艺术的发展，协会分别成立了

鼓曲、相声、快书、评书、鼓书、评论五个艺术委员会。积极组织艺术研讨活动，交流创作和表演经验。

在1981年全国优秀曲艺节目调演和1984年全国相声评比中，协会艺委会配合参赛单位组织了作品讨论，为提高节目质量发挥了积极作用。

该协会于二十世纪八十年代初与中国曲协上海分会和上海评弹团开展了南北曲艺交流的活动，曾派赵玉明、马增蕙等三名演员专程去上海观摩，学唱评弹并进行了南曲北唱的试验。

1983年7月至11月，协会与市劳动人民文化宫共同举办了业余相声学习班，推动了业余曲艺创作。协会并多次组织会员去工厂、农村参观访问，深入生活，或组织先进单位、代表人物作报告，使会员扩大了眼界和信息量，积累了创作素材。并组织会员观摩电影、话剧、戏曲、曲艺等各种优秀文艺演出，提高演员的鉴赏能力。

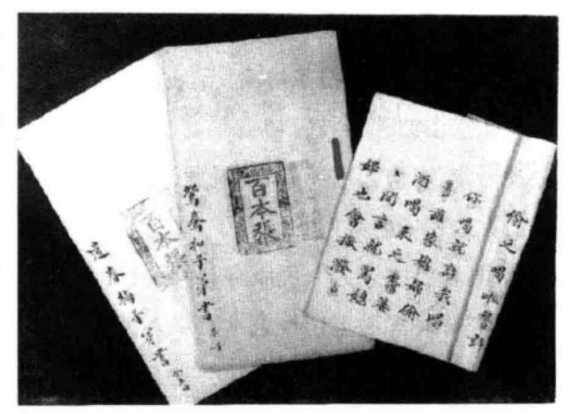
1985年在中国人民志愿军赴朝参战三十五周年之际，协会组织了三十五人的慰问团，对驻京部队进行慰问演出。

中国艺术研究院曲艺研究所　国家级曲艺研究机构。1984年2月8日成立。所址在西城区前海西街十七号。第一任所长沈彭年。

该所主要的工作任务是：从事曲艺艺术历史、现状及其规律的调查研究工作；收集、整理古今中外有关曲艺艺术的文献和资料；组织学术交流，编写学科论著，为继承传统艺术，开创曲艺工作的新局面作出贡献。

百本张书铺　制作、售卖曲本和剧本抄本的书店。

清代乾隆五十五年(1790)四大徽班进京，江浙的〔滩黄调〕、湖广的〔绣荷包〕、热河的〔沟调〕和东北的“打莲厢”等同时流入北京，与京城内传唱的岔曲、马头调等时尚小令一起风靡一时。由于学唱的需要，便出现了一些专门售卖戏文、曲词抄写本的书铺，其中最有名的是百本堂，自称百本张。地址在北京西直门内高井胡同，主人叫张二，名号不详。它出版的唱本是用白棉纸抄写，红棉纸装订的。扉页上有长寸半、宽一寸的戳记，上写“世传百本张”字样，四周环绕松、竹、梅、菊花纹图案，中间夹有“童叟无欺，言无二价”两行小字。还有一种是中间有“百本张，别还价”的戳记，四周环以花纹图案，戳记旁另有两行红字，“住西直门大街高井胡同，张姓行二”。唱本



百本张曲本

主要是在北京隆福寺、护国寺等庙会上长期设摊售卖，书商将各种唱本摆在高粱秆儿编制的小帘子上任人挑选，有时还辅导教唱。百本张出版的唱本，最多时达到一千多种，除京、昆杂剧外，曲艺唱本就选有子弟书、单弦牌子曲、大鼓词、莲花落、马头调等曲种，版本多达几十种。百本张编有《百本张子弟书目录》，著录他售卖的子弟书共二百九十三种。北京图书馆藏书中，尚存有《钟馗嫁妹》、《得钞傲妻》、《千金全德》、《百花亭》、《逛护国寺》等。百本张书铺惨淡经营近百年，清末民初歇业。

宝文堂书店　印刷、售卖曲艺、戏曲等唱本的书店。清同治元年(1862)开业，位于崇文门外打磨厂东口，前为店后为厂，为刘姓人与一刻工合伙开设。

初兴时仅印刷刻本，以《绣荷包》、《黑驴告状》等小唱本为主，批发给小贩，在北京各庙会、集市出售，远则流传河北、热河各地。



宝文堂曲本

二十世纪二三十年代，刘家第三代刘善政任经理。民国二十年(1931)，书店购置了十六页平版机，开始陆续有排印唱本问世。九一八事变后，书店陆续出版了《日寇火烧北大营》、《马占山江桥抗日寇》、《东北义勇军》等一批宣传抗日的唱本，受到各界群众称赞。



宝文堂曲本

四十年代，刘家第四代刘玉铮任经理。1949年北平解放后，经北京大众文艺创作研究

会组织编写、出版了反映新生活、新思想的曲艺作品“新曲艺普及本”八十余种，发行二百余万册，销往全国各地城乡。自此，至 1954 年五年间，共计出版新曲艺唱本近千种。

1954 年，该书店公私合营，归属通俗文艺出版社，受人民文学出版社领导。

二十世纪七十年代末期，该书店成为中国戏剧家协会下属的国营出版机构之一，恢复“宝文堂书店”名称，为曲艺作品、曲艺理论专著的出版作出了积极的努力。

中国曲艺出版社　曲艺专业出版社。中国曲艺家协会主办。1980 年 3 月 17 日在北京成立。

该社的宗旨是：在中国共产党“为人民服务，为社会主义服务”的文艺方向和“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针指导下，繁荣新曲艺创作，促进传统优秀的曲艺收集、整理工作，开展曲艺理论研究，为社会主义精神文明建设作出贡献。社长陶钝，总编辑罗扬，副社长许光远，副总编辑张震。

截止到 1985 年底，该社出版各类曲艺书籍近百种。

所出传统作品有《单口相声传统作品选》、《刘宝瑞表演单口相声选》、《传统独脚戏选集》，评书《兴唐传》、《朱元璋演义》，扬州评话《伍子胥》，苏州弹词《再生缘》等。新作品有相声集《皆大欢喜》，扬州评话《挺进苏北》、《广陵禁烟记》，评书《山猫嘴说媒》、《三打乌龙镇》、《秘密列车》等，理论著作有《陈云同志关于评弹的谈话和通信》、《老舍曲艺文选》、《赵树理曲艺文选》、《陶钝曲艺文选》、《陈汝衡曲艺文选》、《王朝闻曲艺文选》、《新曲艺文搞》、《单弦艺术经验谈》、《数来宝的艺术技巧》、《山东琴书研究》、《评弹通考》、《曲艺丛谈》、《扬州曲艺史话》、《评弹艺术》等。

演 出 场 所

在北京，伴随各个曲种的形成与发展，演出的繁盛与衰微，多种多样的演出场所也在发展和变化着。

早期自娱、娱人的曲艺演出，演员或集会于厅堂，或凑趣于田场，厅堂、田场即可算作演出场所。

明末清初，北京的曲艺说唱开始带着日益浓重的商品色彩先后进入大众日常生活之中。艺人们以演出为求生的手段，或在市场、庙会、马路等明地作场，或走街串巷、登堂入室献艺。如清代，皇家御苑禁止平民入内，明令北京内城不得开设娱乐场，广大百姓即在去东便门外二闸泛舟赏花、去朝阳门外菱角坑观景的同时，欣赏两岸上曲艺艺人的演唱。与此同时，一些设在宣武门外的各省会馆，也常邀请曲艺艺人在馆内戏楼、庭院登场。

清代末叶，演出曲艺的书茶馆盛兴，一时间，福海居及同和轩等八大茶馆名扬九城。此后一大批各类书茶馆、落子馆、杂耍园子相继应运而生，活跃在明地上的艺人与享名于园、馆的艺人，共同促进北京曲艺的繁荣与发达。

二十世纪三十年代，北京出现一些商业广播电台，开始大量播放曲艺节目，为北京曲艺的发展与传播开辟了又一种媒介。

中华人民共和国成立后，随着北京曲艺的空前繁荣与发展，北京的曲艺演出场所走向现代化的更高层次，建立了专门的曲艺剧场，中央人民广播电台、北京人民广播电台均将曲艺节目的演播列为文艺广播的重点。进入七十年代，北京的曲艺演出曾经进入可容纳上万人的体育馆，并频频出现在中央电视台、北京电视台的节目中，通过电视屏幕，进入千家万户。

依据北京曲艺各种演出场所的不同特点，大致可将其归分成七类，即：一、明地；二、街巷、宅户；三、书茶馆；四、坤书馆（落子馆）；五、茶社、游艺场；六、剧场、曲艺厅；七、广播电台、电视台。

明地：顾名思义，即谓在集市、庙会、街头等处的明天亮地上的演出。此类场所，计有画锅、撂地、大棚三种。在明地上演出的有相声、数来宝、评书、竹板书、北京琴书、河南坠子、拉大片及各类大鼓。

画锅者无固定场地，何处有观众有空地便可在何处做场，因艺人多用白沙子或滑石粉

就地画一个圆圈，圈形大小似锅，喻为以锅求饭，故此得名。一般观众皆站立围观，观罢一段演唱随意向圈中掷上一二枚零钱。也有艺人不画圆圈的，只须占住一方角落，待游人围上即可开始表演，此种也属画锅之列。

撂地与画锅略有不同，艺人需租赁一块地皮，行艺有了固定的场地，观众席有了长条木凳。通常每日午后开始演出，演毕，艺人要向地主缴纳一定数量的租金。在这种场所上卖艺的，还有名曰："捡板凳头儿"的，即在上午十点多钟，撂地的艺人还没出场之前，利用这一空档在场子演上几个段子，以敛取少许钱币度日。或于下午五点后乘正场艺人撤离后的夹档演唱，则称"捡板凳腿儿"的。均无须付地租，只以协助打扫场地作为对主人的回报。撂地与画锅也有相同之处，都有着"风来散，雨来乱"之虞。

大棚为明地场所中设备最好的，除场地固定、备有桌与凳外，还搭有一张大棚以遮阳蔽雨。棚分席棚、布棚、铁棚三种。布棚为场地中央有石墩、墩孔中插一根立木，立木顶端交叉横拴三根木竿儿，上苫方圆一丈的白粗布，状如一把大伞。棚下设四至六排板凳。明地上的大棚，最早多为评书场，后发展有相声场、西河大鼓场等。清末民初的诗人王述祖有一首《天桥词》，介绍说书的大棚："道旁有客说书忙，独脚支棚矮几张。白叟黄童齐坐听，乞儿争进手中香。"


清末评书大棚

无论画锅、撂地、大棚，既为明地演出，招引的便都是"流水客"。北京曲艺的明地演出，主要分布在天桥的公平市场与三角市场、鼓楼后市场、朝阳门外菱角坑、东便门外二闸、什刹海的荷花市场及一些庙会上。

至二十世纪五十年代末，北京明地上的曲艺演出渐次衰歇。其后，北京各大公园时时举办各种灯会、消夏晚会，其中有曲艺演出，空场上搭有临时性露天舞台，观众于明地或坐或站观看，或可认作明地演出的一种特殊形式。

街巷、宅户：这一类为艺人走街串巷、登门入户的演出，计有逛筹儿、走堂会、家档子、串"邪钵"四种。

晚饭后太阳落，一些艺人便背起弦子、书鼓，边击打、弹奏，边在街衢里巷走串，遇有感兴趣的住户召唤，便入院演唱，此举称作"逛街儿"。从事此种演唱的多为各种大鼓艺人，亦有八角鼓、莲花落艺人。一般采取呈递折子即由召唤者点曲的形式，以段子为单位，唱一段须付一段的钱，所付之资往往由住户各家凑集。

清同治时(1862—1874)《都门纪略》中有一首诗道:“弹弦打鼓走街坊,小唱闲书急口章,若遇春秋消永昼,胜他荡落女红妆。”正是此种演出形式的写照。这是旧日北京一批弥足温饱的普通百姓喜欢的一种娱乐形式,二十世纪三十年代后已不见踪迹。

堂会是富庶者举办的一种演出方式,多在官僚、买办阶层以及中产以上家庭的寿诞喜庆活动中进行,偶尔出现在一些丧事活动中。艺人以丰富多彩的节目组合形式应邀前往。清末民初以全堂八角鼓为主,后发展为以相声、单弦牌子曲、京韵大鼓、梅花大鼓及戏法、抖空竹等什样杂耍为主。有承头,有班主。邀者出资较高,艺人收入颇丰,并依各人的声名有所区别,称为“上等买卖”。主家设饭款待艺人,或另外加付饭钱。一般于饭后开演,冬日多在厅堂演唱,夏日多在院中天棚下演唱。演唱的段子内容依活动的性质而定,如庆寿活动,必演唱《发四喜》、《大万寿香》、《层层见喜》、《韩湘子上寿》等曲目。每档艺人只演唱两段,加演另增赏钱;单另点某人演唱某段子的,也单给报酬。有初入艺门尚不够打班底的女艺徒,主动到酒席桌请宾客点唱,点一段单给一段钱,俗称“打山阵”。堂会演出少则一天,多则三五天。中华人民共和国成立后,堂会演出乃消亡。

“家档子”,又称“家买卖”,是艺人入户演出的另一种形式,与堂会同为富庶人家之举。区别之处在于:一、规模小,有无喜庆活动不限,一般仅邀一档演员,或说评书,或唱大鼓书,点的皆是长篇书(曲)目。二、时间长,因乐在连续欣赏,一般包一个月或两个月,演员每日定时到邀者家中演唱。三、演出多在夜晚进行。演员一般为名气较大者,因此收入也较丰厚。二十世纪五十年代该种演出方式消亡。

“邪钵”,为北京曲艺艺人的行话,意为“乐户”,即妓院。串“邪钵”,即专门去妓院演唱。卖艺艺人多为专营此道者,其他艺人一般不参与。演出称“开市”,与上堂会一样,有承头,有班主,形式以各种唱小曲和大鼓为主。所演曲目内容皆与妓院生活相关,如《叉杆打王八》、《热客回头》、《叉杆吃醋》等。中华人民共和国成立后取谛了妓院,此种演出方式亦绝迹。

书茶馆:书茶馆是茶馆的一种,听众前来听书兼吃茶。又称书馆,为曲艺的室内演出场所,一般专门上演评书,也有的偶尔唱大鼓书。清代咸丰年间(1851—1861),说评书的多在明地,以大棚为主。清末,北京广设书茶馆,评书艺人开始由明地进入室内演出。当时北京的书茶馆,以同和轩、东悦轩、庆平轩、天宝轩、天泰轩、森瑞轩、栖凤楼、钟家茶馆八家最负盛名,在这些书馆内说书的都是评书界的名家,听众也以官宦及世家子弟为主。书馆多为方形、内设方桌、板凳,条件优越,环境高雅。门外房檐挂有几个半尺余长方形的小牌子,上书雨前、龙井、香片之类的茶名。门口悬一窗户板,上贴海报,写明于某某日特聘某某准演某书某传。每日一般两场,白天下午两点开书,称“白天”;晚上七点开书,称“灯晚儿”。也有在中午十二点至下午两点加演的,称“早儿”。馆内设有一尺高的书台,上摆书桌,无桌围,桌后有一供艺人坐的高椅。台的后墙上贴三张纸报,上书艺人姓名及所演书目,“早

儿”者居左,“白天”者居中,“灯晚儿”者居右。一般为红纸黑字,名望高的艺人有用金字书名的。书茶馆开书后不再卖清茶。艺人说上一段,用醒木一击桌,伙计使拿起小笸箩打钱,打钱的数目均有一定。民国以后,随着官宦遗老的没落,巨商富贾的南移,八大书馆渐不景气,有的关闭,有的改名,一大批更加大众化的书茶馆开始兴起,平民百姓方得以经常光顾。这一批书茶馆较为有名的,有福海居、震远居、三义轩、胜友轩、如云轩、青山居、东悦轩、仁义轩、谦和轩、广泰轩、文雅轩、柳河轩、赵一轩、张记茶馆等。众多评书艺人分别入书馆献艺。艺人每年年初受书茶馆主人聘请与之签两个月的合同,即说演一部大书的全部时间,俗称“一转(zhuǎn)儿”。发展到二十世纪四十年代末,北京的书茶馆已多达七八十家,分布在城内外。中华人民共和国成立后,书茶馆尚有四五十家,北京宣武说唱团 1959 年 5 月的业务分配表上,即列有参与演出的书茶馆四十一处(另有明地一处)。1966 年后,众多书茶馆在“文化大革命”中全部歇业。1979 年 9 月,宣武说唱团重新恢复活动,至 1985 年,该团又新开辟类似书茶馆的演出场所十处,其中较正规的有:骡马市大街书茶社、天桥书茶社、朝阳门外文化站、赵一轩等四处。

北京另有一种简易的室内说书场所——书棚子。清光绪三十一年(1905)以前,北京尚没有修建马路,大街中心皆是一条三五尺或八九尺高的土路,人称甬路。甬路两旁间隔两边商店的是两条深沟一般的便道,按习惯车马走甬路,行人走便道。于是,一些半固定性的书棚子便在甬路边上盖了起来。棚子用数十根木柱包围上苇席搭成。门前也贴报子,檐下也挂有茶招儿。棚子依地势多为长形,三间屋子一通连,一头是台,台前紧靠台桌的是一条名叫“龙头桌”的长桌,两旁摆有长板凳。靠窗处摆有白茬小桌,一张小桌配放两条板凳。听众多为本地住户及一些做早工的人。日久天长,不少棚子改成了房子,有的亦改称作书馆,但人们往往仍习惯地称它们“××棚子”。

清光绪三十一年(1905),北京开始修建马路,甬路日渐铲平,书棚子也日渐稀少。

坤书馆:坤书馆又名落子馆。原为卖清茶兼唱小曲之所,清光绪年间(1875—1908),小曲一度遭官方查禁,遂有人将莲花落引入,名曰落子馆,对外声称改唱莲花落,实际仍有小曲演唱。民国初年,各种大鼓在北京倡兴,一些新学艺的女演员开始入落子馆轮流演唱,鼓书渐渐取代小曲,因演唱者皆为坤角儿(女演员),遂称作坤书馆。一时间,坤书馆蓬勃兴起,几与戏园、书馆成鼎足之势。

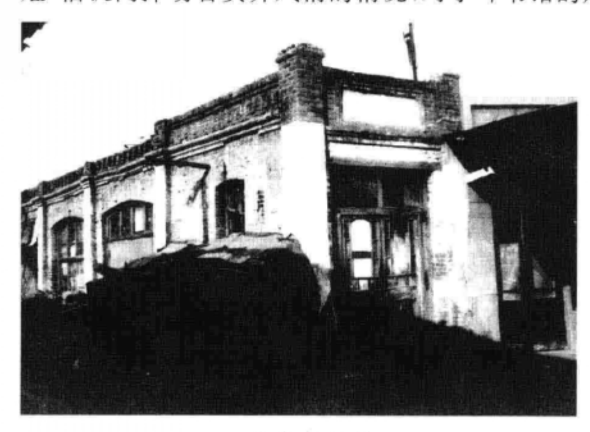


瑞云茶社旧址

坤书馆门首挂有牌匾,只写馆名,不标性质,如“瑞云”、“二友轩”等。演唱者皆为妙龄

女子，俗称“大鼓妞儿”，又有人称之为“鼓姬”。上演的形式有京韵大鼓、梅花大鼓、铁片大鼓、西河大鼓、山东大鼓、岔曲等，间或有时调小曲、河南坠子、莲花落等，节目以短段儿为主。听者付固定的书茶资，如二十世纪三十年代一般每客旧法币二角。演唱采取当场请观众点人点曲的的方式，名“戳活”。负责请人点唱者，称“觌活的”，每每手持一把写满曲目的折叠纸扇，巡回展示于人们面前。点曲之资因馆子设备和演唱者名气的不同而有所差别。民国十年(1921)以前，一般坤书馆付一元钱即可“戳活”。

此类场所出现过“觌活的”在观众与“鼓姬”之间拉皮条的情况，也有个别轻浮的“鼓姬”借机向捧场者卖弄风情的情况，对于坤书馆的声誉颇有影响。



德意轩旧址

北京的坤书馆多集中在南城和天桥一带。据张次溪著《人民首都的天桥》记载，民国三年天桥已有坤书馆，“初不过三五家”，民国五年开始大兴。北京知名的坤书馆有：二友轩、德意轩、合意轩、玉明轩、环翠轩、安乐轩、美雅轩、绿香园、桃园、畅园、天外天、瑞云、水心花亭等。二十世纪二十年代末三十年代初开始趋于衰落，1949年底，北京的坤书馆尽告消歇。

茶社、游艺社：茶社、游艺社，皆为杂耍园子，唯名称不同。清末民初，北京民间的曲艺与杂技和旗籍子弟的全堂八角鼓汇合成为“什样杂耍儿”，简称“杂耍儿”，包括说、演、弹、唱、耍、变、练诸类，形式有京韵大鼓、梅花大鼓、铁片大鼓、山东大鼓、西河大鼓、单弦牌子曲、岔曲、拆唱八角鼓、相声、竹板书、联珠快书、河南坠子、双簧、太平歌词、时调小曲、清唱二簧及口技、踢毽、抖空竹、顶花坛、耍飞叉、古彩戏法、魔术等。

北京上演杂耍儿的园子大致有两种。一种为包容在综合性游艺园中的场所，如新世界游艺场、城南游艺园、劝业场内的新罗天游艺场，里面除设有商店、饭馆、影院、戏园等消费、娱乐设施外，都开辟有专门演出杂耍儿的场所。游人只须买一张通票，即可在场中各处尽兴游览、观赏，所以这类杂耍园子不再单独售票。

另一种为独立经营的杂耍园子，有经营者，前后台也各有老板负责。设备有的高雅，有的简陋。收入方式也各有不同，有的售票，有的含在茶资之内，有的零打钱，也有的计时收费。北京最早的杂耍园子当数建于清末的四海升平，只标名称，不标性质，又如青云阁、柳泉居、紫竹林、开明屋顶花园、瑞园等。后统称茶社，如启明茶社(多演“相声大会”)，茗园茶社、麟园茶社、新中国茶社等。民国三十一年(1942)，“小上海”杂耍园子首先打出“游艺社”的招牌，此后，众杂耍园子纷纷仿效，遂又有西单游艺社、银光游艺社、北城游艺社、大

众游艺社等。

中华人民共和国成立后，从 1952 起年诸说唱形式渐与杂技、魔术等分开，以曲艺为名作单独演出。“什样杂耍儿”遂不复存在，各杂耍园子亦被专门的剧场、曲艺厅所取代。

剧场、曲艺厅：民国初年至四十年代，北京有戏院、剧场三十余家。每逢年节，或遇搞具有特定意义的义演等，日常活跃在杂耍儿园子的曲艺艺人，便汇集到客容量大的戏院中作短暂演出。他们去的戏院有华北戏院、开明戏院、长安戏院、吉祥戏院等。

中华人民共和国成立后，为了促进曲艺艺术和繁荣与发展，北京市人民政府在北京建立了主要上演曲艺节目的正规化的剧场和曲艺厅。其中有西单剧场、前门小剧场、新艺曲艺厅、宣武说唱团曲艺厅等。

曲艺剧场、曲艺厅较之一般剧场规模略小，观众席多为单座排椅，可容数百人至千人，有正式的舞台，灯光、音响设备齐全，北京曲艺开始作为高台艺术登上了大雅之堂。此类场所多采取定价售票方式，二十世纪五十年代末六十年代初，也曾使用计时收费的方法。

伴随着北京专业化曲艺团体的建立，曲艺演出队伍的不断壮大和一大批反映社会主义新生活的新作品的推出，各大剧场上演曲艺也日逐广泛，其中长安戏院、吉祥戏院、民主剧场、中山公园音乐堂、劳动人民文化宫劳动剧场、圆恩寺影剧院、民族文化宫剧场、广和剧场等，也时常有各个曲艺团队演出，扩大了观众面。

二十世纪七十年代末期，北京的曲艺演出开始进入可容数千人以至上万人的体育场馆，然仅有相声、评书、山东快书、快板书等数种形式。

广播电台、电视台：二十世纪三十年代初，北京西城电话局内建立了第一家广播电台，曲艺即成为其主要直接播出的节目之一种。至四十年代初，北京的广播电台计有十几家，其中主要为商业电台，伴随着商业广告，每天播放大量的评书、相声及各种鼓曲节目，有的竟占全部文艺节目的百分之八十以上。影响较大的有华声电台、百利维电台、中国电台、增茂电台、民生电台等。从此，广播电台成了曲艺传播与演出的又一重要场所，不少曲艺艺人通过广播而声名鹊起。

北京百利維廣播電台節目表

呼號：XRMD 週率：730千週波（廿八年十一月份）

時間	演員	節目
8,40— 8,50		音樂唱片
8,50— 9,30	王春亭	西河大鼓（迴龍傳）
9,30—10,10	翟少平	樂亭大鼓
10,10—10,50	關順鵬	竹板書（楊家將）
10,50—11,30	翟青山	單琴大鼓（狸貓換太子）
11,30—12,10	傅士亭	樂亭大鼓（彭公案）
12,10—12,50	孫泉海	西河大鼓（雙鎖記）
12,50—13,30	王春亭	西河大鼓（迴龍傳）
13,30—14,00		西樂唱片
14,30—15,10	翟青山	單琴大鼓（包公案）
15,10—15,50	馬寶山	奉天大鼓（劉秀走國）
15,50—16,30	張仕誠	西河大鼓（呼延慶打擂）
16,30—17,10	翟青山	單琴大鼓（包公案）
17,10—17,50	傅士亭	樂亭調（五女興唐）
17,50—18,30	陳子貞 廣闊泉	對口相聲
18,30—19,30	曹寶祿	單弦
19,30—20,00	魏喜奎	奉調大鼓
	杠小甯	評戲
20,00—21,00	高德明 緒德貴	對口相聲
21,00—22,00		西樂唱片
22,00—22,40		特別節目（各種老唱片）
22,40—23,20	陳榮啟	評書（施公案）
23,20—24,40	孫泉海	西河大鼓（三下南唐）
0,40— 1,20	張仕誠	西河大鼓（列國春秋）

百利维电台 1939 年 11 月节目表（载于《立言画刊》）

民国三十八年（1949）9 月 1 日，新华广播电台（中央人民广播电台的前身）与中华曲艺改进会筹委会开始联合主办广播曲艺节目，每晚播放反映新生活新思想的曲艺新节目，受到各界听众欢迎。

中华人民共和国成立后，中央人民广播电台、北京人民广播电台均设立了曲艺节目专栏，录制、播放了大量的

各种形式的新节目和传统曲（书）目，对北京曲艺艺术的繁荣与发展发挥了巨大的推动作用。

1979年，中央电视台开设了“曲艺与杂技”栏目，使广大群众足不出户即可欣赏到曲艺表演。电视台还组织举办了数次专业、业余的相声比赛和评奖活动，展示了曲艺的艺术魅力，扩大了曲艺艺术的影响。北京电视台也为开创北京曲艺工作的新局面作出了积极的努力。

庙会上的曲艺演出场所　曲艺明地演出场所。北京各大寺庙每月开庙数次，各有定期，曲艺艺人便按期流转各处卖艺，即每月农历逢三去土地庙，逢四去花市集，五、六去白塔寺、七、八去护国寺，九、十去隆福寺(后每月又增加一、二两天)。每年正月初一至十九去白云观，三月初一至初三去蟠桃宫，正月初一至十五、三月初一至二十八去东岳庙。

土地庙：始建于元代。位于宣武门外下斜街(原名槐树街)南口内路西。农历每月逢三开庙，一个月有三天庙会，即初三、十三、二十三，民国后改为用阳历，庙会期间，有明地曲艺演出。是北京五大庙会之一。中华人民共和国成立后停办。

花市火神会：正名火德真君庙，建于明隆庆二年(1568)，为神木厂悟元观下院。位于崇文门外西花市大街。农历每月逢四有会，一个月三天庙会，即初四、十四、二十四，民国十一年(1922)后改用阳历。庙会期间，有明地曲艺演出。为北京五大庙会之一。中华人民共和国成立后改为长期集市。六十年代初期停办。

白塔寺：始建于辽寿昌二年(1096)，原名大圣寿安寺，因寺内有一座白色巨型藏式佛塔，故称白塔寺。位于阜成门大街宫门口以东路北。农历每月逢五逢六开庙，一个月有六天庙会，即初五、初六、十五、十六、二十五、二十六。民国十一年改用阳历。中华人民共和国成立后，改为每月逢三、四、五、六开市，一个月有十二天庙会，即三日、四日、五日、六日、十三日、十四日、十五日、十六日、二十三日、二十四日、二十五日、二十六日。庙会期间有曲艺明地演出。六十年代初期停办。为北京五大庙会之一。庙头院设售卖食品、日用杂品的摊点，庙二院搭有杂耍儿演出大棚。

护国寺：始建于元至元年间(1264—1294)，原名崇国寺，为元丞相托克托故宅。位于西四北护国寺街，因坐落在西城，老北京人俗称“西庙”。农历每月逢七逢八有会，一个月有六天庙会，即初七、初八、十七、十八、二十七、二十八。民国十一年改用阳历。庙会期间有明地曲艺演出。为北京五大庙会之一。民初，即开辟多处用白土子“画锅”的曲艺演出场地。中华人民共和国成立后停办。

隆福寺：始建于明景泰三年(1452)。位于东四北大街迤西，因坐落东城，老北京人俗称“东庙”。农历每月逢九逢十开庙，后又增加一、二两天，计每月有十二天庙会，即初一、初二、初九、初十、十一、十二、十九、二十、二十一、二十二、二十九、三十，故有“诸市之冠”之称。庙会期间有明地曲艺演出。民国十九年改用阳历。为北京五大庙会之一。六十年代

中期，此处改为东四人民市场。

白云观：前身为唐开元十年(722)建立的天长观，元末毁于兵火。明永乐(1403—1424)初重建，正统八年(1443)正式赐额称“白云观”。位于西便门外迤西一里处。每年农历正月初一至十九开放庙会。庙内广场东侧为售卖食品、日用品的摊位，西侧搭有茶棚，有各类曲艺演出。二十世纪五十年代初期庙会中断，八十年代中期又以新的面貌重新开放。

蟠桃宫：全名“护国太平蟠桃宫”，又名“太平宫”。始建于明代。位于东便门外桥南。相传农历三月三为王母娘娘寿诞之日，举行蟠桃盛会，故每年农历三月初一至初三开庙，后延长至初五日。庙会空地有杂耍棚子及“画锅”的空地演出曲艺。为点缀庙会风光，开庙之前护城河往往开闸放水，崇文门至东便门的水路即可行船，船上游客常聚集票友演出岔曲、单弦牌子曲、时调小曲、莲花落等。二十世纪五十年代初停办。

东岳庙：始建于元延佑六年(1319)，为道教正一派大宗师张留孙自资兴建，初建时称“仁圣堂”，明洪武三年(1370)改称“东岳庙”。位于朝阳门外，坐北朝南，面对今天的神路街。明、清以来，每月朔望各开放一天，正月初一至十五开放半个月，为庆祝三月二十八东岳大帝诞辰，三月初一至二十八开放二十八天。庙会期间，有明地曲艺演出。1949 年庙会中断。

北京庙会的曲艺演出一般是明地、“画锅”、撂地、大棚三种方式并存。

民国二十六年 5 月北平民国学院出版的《北平庙会报告》中“北平庙会杂耍场形状”一节曾介绍说：“杂耍场最大者，以布幔围覆四方及空际，只留一入口处。帐内正面就阶上架板为戏台，观众多为妇女，男女分坐。次等者，则就空地上正面设桌，其前即为戏台，前三面则任观众站立围观而已。所费最大者，定价三大枚(每一大枚当二十文铜元小枚)。七个庙会内杂耍场场数：土地庙十个，护国寺十个，海王村十个，隆福寺五个，白塔寺三个，东岳庙一个，花市集没有。杂耍场中表演的有：大鼓、相声、西洋景、留声机、幻盘、戏法、武术、掼跤等。其他则为星相命卜之士、传教士、书信代笔人等。庙宇大都颓倾，如护国寺，未开庙会时一片荒凉，砖石泥土累累，直乡村之不若。而一旦开会，则隙地上纵横各式商摊，道路上拥挤往来男女，尘垢飞扬，呼吸为窒。冬日已是如此，夏日则烈火熏蒸，汗气四溢，其不卫生殊甚。”

艺人们迫于生计，一般不羁留于一地，往往按时序串走演出于各个庙会。清末活跃于各庙会的曲艺艺人有说相声的仓儿、王麻子、唱太平歌词的大个儿王(王兆麟)等。民国初年至三十年代的艺人有说相声的华子元、小张麻子、陈大头，唱铁片大鼓的傅士亭、侯五德，表演双簧的孙宝才、王文禄，说相声的罗荣寿，唱莲花落的贾玉山、贾莲舫，唱滑稽二簧的栗庆茂、赵月升等。三十年代至五十年代初的艺人有说评书的阿阔群、常荫泉，唱铁片大鼓的杨树林，唱滑稽大鼓的张秀峰，唱滑稽二簧的“大妖怪”等。

天桥　北京平民游艺场所聚集地和商品市场，内有众多曲艺演出场所。位于前门外

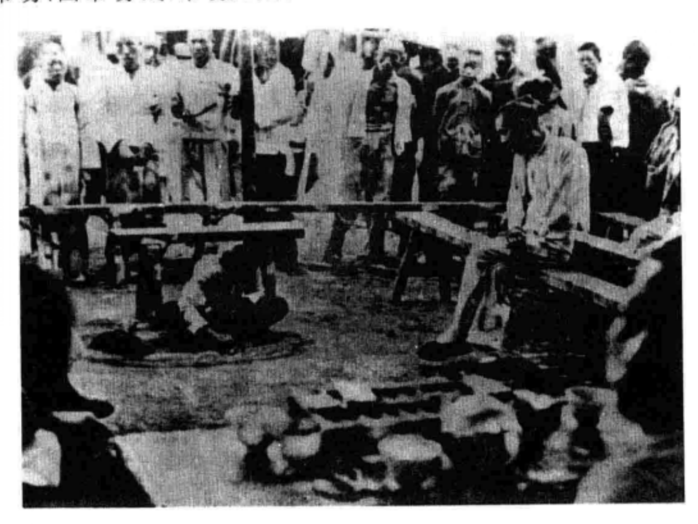
南纬路以北、永安路与曙光路西端以南、东经路以东、天坛西坛根以西广大地区。元、明两代及清前叶，为一片水乡、沼泽，中有一建于元代的汉白玉单孔桥（位于今天桥南大街北口十字路口处），是明清帝王祭天时的必经之路，故名“天桥”，附近地区亦因此得名。

清道光、咸丰年间（1821—1861），天坛的西坛根、北坛根与先农坛的东坛根、北坛根涌现一批流动摊贩，由于朝廷不向他们征收捐税，促进了这一地区商业及游艺业的发展，遂有各门艺人在此辟地献艺，各类曲艺演出场所伴随茶肆、酒楼、饭馆、商摊、武术杂技场地蜂拥而起，成为北京人欣赏民间技艺及曲艺艺术的一个集中场地。

光绪年间（1875—1908）京汉铁路建成，设车站于永定门外，往来客商必经天桥，自此，天桥更加繁荣，先后开辟了公平市场、三角市场、西市场、东市场、先农市场、城南市场、惠元商场等。

二十世纪三十年代，有《天桥调查》一文（见一九三〇年二月十四日《北平日报》）对当时天桥的概况作了介绍：“占地二十亩。共有各行各业的店铺和摊贩七百七十三户，其中正式领有牌照者三百三十四户，计……大小戏园九个，坤书馆七个。临时设摊四百三十九户，计……游艺杂技摊六十二个。”

民国二十六年（1937）七七事变后，天桥市场范围日逐缩小，至四十年代末，只剩下三角市场、公平市场、西市场、东市场几处。



1936 年天桥相声场

中华人民共和国成立后，人民政府对天桥进行了治理，填平了龙须沟，修筑了马路，翻建、新建了一批剧院、影院及医院、博物馆，组织曲艺、杂技等艺人成立了国营、集体的文艺团体，天桥发生了根本的变化。

1957 年，天桥广为活跃的各类演出大部分停歇。

天桥的曲艺场所，主要集中在位于西南的公平市场、三角市场一带。据二十世纪四十

年代末期的统计，各类曲艺演出场地有二十余处。

天桥的曲艺演出，最初仅为明地，“画锅”、撂地、大棚三种类型齐全。清代末叶，福海居书茶馆建立，一些技艺高超的说书艺人始入室演出。不久，一批书茶馆及落子馆、大鼓书馆相继建成，与明地一起，为曲艺艺人提供着献艺谋生的场地。

清末至二十世纪四十年代，地处天桥的室内曲艺场所有：福海居、五斗居、同合轩、同乐轩、海顺轩、西华轩、雅园、六合茶楼、长美轩、劈柴陈等书茶馆，合意轩、楼外楼、天外天、藕香榭、德意轩、水心花亭、春园、德昌茶社、二友轩、环翠轩、绿香园等坤书馆，爽心园、春华园、天华园等杂耍园子。

清代同治、光绪年间(1862—1908)在天桥献艺的有：相声艺人“穷不怕”(朱绍文)、韩麻子、“沙字颜”(一说“粉字颜”)、小范(范瑞亭)、“人人乐”(陈青山)等；单弦牌子曲艺人“随缘乐”(司瑞轩)等；评书艺人黄诚志(说《彭公案》)、张泰然(说《济公传》)、潘青山、“猴儿安”(安太和)、恒永通、“老云里飞”(白庆林)(以上四人皆说《西游记》)、王一魁(说《五虎平西》)等；莲花落艺人“抓髻赵”(赵星垣)、“徐狗子”(徐维亭)、“奎第老”等；时调小曲艺人“醋溺膏”、“盆秃子”等。

活跃于清末民初的艺人有：相声艺人恩绪、数来宝艺人小海，竹板书艺人贾宝山，西河大鼓艺人史振林，单弦牌子曲艺人全月如、曾永元、“随缘时话”(李燕宾)、德寿山、桂兰友、曾振庭、群信臣等；评书艺人单长德、张智兰、(以上二人皆说《聊斋》)、双厚坪(说《水浒》、《隋唐》)、哈辅源、吴辅庭(二人皆说《永庆升平》)、王致廉、王傑魁(二人皆说《包公案》)、田岚云(说《明英烈》、《东汉》)、杨云清(说《水浒》)、群福庆(说《施公案》)等。

民国初年到二十年代初经常在天桥演出的有：相声艺人“万人迷”(李德钖)、“张麻子”(张德泉)、焦德海、刘德智、于俊波、高德光、高德明、高德亮、郭启儒、“瞪眼玉子”(玉德龙)等；双簧艺人“大狗熊”(孙宝才)、锡阔亭、巩成利等；数来宝艺人“曹麻子”(曹德奎)，拉大片艺人“大金牙”(焦金池)，竹板艺人张顺明，西河大鼓艺人田福玉、张明和等；评书艺人张虚白(说《封神榜》)、小王一魁(说《盗马金枪传》)；以及就演于坤书馆的冯凤喜、于瑞凤、良小楼等。

二十世纪二十年代至三十年代演出于天桥的艺人有：相声艺人张寿臣、白玉亭、“汤瞎子”(汤金城)等；竹板书艺人王德胜、关顺鹏、关顺贵等；西河大鼓艺人马连登、“大娘儿们”、王云起、焦秀兰、焦秀云等；滑稽大鼓艺人“老倭瓜”(崔子明)，山东大鼓艺人李雪芳、李艳芳、李艳楼、段大桂、于宝林、刘大贵等；河南坠子艺人卢永爱、“大老黑”(任永泰)、姚俊英、周玉花、赵金兰、赵勤堂、董桂芝、宗玉兰等；梅花大鼓艺人金万昌，评书艺人品正三(说《隋唐》)、高豫祝(说《东汉》)、连阔如(说《西汉》、《东汉》)、陶湘九(说《雍正剑侠图》)、赵豪然(说《清宫秘史》)、陈荣启(说《精忠传》)、陈士和(说《聊斋》)、马华鑫(说《济公传》)、郭品尧(说《粉妆楼》)等。

二十世纪三十年代末至五十年代初献艺于天桥的有：相声艺人侯宝林、罗荣寿等；单

弦牌子曲艺人曹宝禄等;铁片大鼓艺人王佩臣、郭筱霞等;数来宝艺人高凤山、拉大片艺人"小金牙"(罗沛霖),竹板书艺人宋相臣,西河大鼓艺人王艳芳、蔡金波、刘田利、金福琴、彭素海、郝林集,北京琴书艺人关学曾,梅花大鼓艺人花莲宝,滑稽大鼓艺人"架冬瓜"(叶德霖),京韵大鼓艺人方红宝、孙书筠等;莲花落艺人关德俊、关金凤、全凤池等,河南坠子艺人马忠翠、李雪芳等,评书艺人陈荫荣(说《隋唐》)、李鑫荃(说《雍正剑侠图》)等。

荷花市场 北京平民消夏胜地,设有游艺场和商品市场,内多有曲艺明地演出。兴起于二十世纪二十年代。位于什刹海荷花池畔西岸。

市场多售卖荷鲜、冰碗等食品摊点。中为荷花池,池外掘有护河,河上架板,板上搭棚演出。每年农历五月初五端午节后开始,至八月止。每日近午开演,日落前结束。观者须买一份二角水牌子,卖艺之收入即含在茶钱之内。最初到荷花市场献艺的有双月峰(艺名"小双子")、何月峰(人称"胖何")、"小瑞子"、"人中核"等人的十不闲莲花落,后来常在此献艺的有:白凤鸣、联幼如的京韵大鼓,葛恒泉的联珠快书,焦德海、刘德智、华子元的相声,孙茂芝的北板大鼓,金子良、葛永和的双簧,白玉山的莲花落表演等。

二十世纪三十年代末期,此处演出渐渐消歇。

福海居 书茶馆。建于清代末叶。位于天桥西沟沿路南西市场中街一号(今永安路东口内约五十米处)。主人名王起龙,因在家中排行第八,故又称"王八茶馆"。

起初只卖清茶,不久开始上演评书。清末民初北京的书茶馆不止七八十家,数福海居门面最宽,进深最大。二层楼房,大门檐下悬"天一生水图"横匾。室内摆放一百零八条长木凳,可坐二百余人。白天上座率高,晚上稍差。一度演唱大鼓,后又说书。

清末,在此叫座儿的评书演员有王致廉(说《包公案》)、田岚云(说《明英烈》、《东汉》)、张智兰(说《聊斋》)、群福庆(说《施公案》)、张诚斌(说《东汉》)、杨云清(说《水浒》)、王傑魁(说《包公案》)等。

民国以后,经常献艺的有潘诚立(说《精忠传》)、陈士和(说《聊斋》)、张少兰(说《精忠传》)、袁傑亭(说《施公案》)、袁傑英(说《施公案》)、金傑立(说《三侠五义》)、品正三(说《隋唐》、《龙潭鲍骆》)、刘继业(说《精忠传》、《济公传》)、阎伯涛(说《清烈传》)、蒋坪方(说《水浒》)、张荣玖(说《施公案》等。

二十世纪五十年代该书馆歇业。

广庆轩 书茶馆。建于清代末叶。初名同和轩。位于什刹海东岸义溜胡同路北。开办人无考。是清末北京八大书馆之一。

广庆轩坐北朝南,勾连搭六间瓦房,南、西两面上支下摘的窗户,周遭有绿竹子花障,花障里种着竹子。室内摆十余张黑漆八仙桌,可容二百余人。两旁柱子挂有对联,一说是清慈禧太后的侄子叶潜所写,为"言易招尤且谈风月,客多知己不着衣冠",另一说,其联为"广轶事见闻水净花明饶雅趣,庆同人快聚茶初香半涤尘襟"。楹联每年换新,但对联的词

句始终如一。

清末民初，到此处听书的多为官宦、富贾及文化界、梨园界名人。

经常应邀献艺的评书演员有：双厚坪（说《水浒》）、田岚云（说《东汉》）、曹卓如（说《聊斋》）、袁傑英（说《施公案》）、陈荣启（说《精忠传》）等。

民国二十九年（1940）该书茶馆停业。

胜友轩　　书茶馆。建于清代末叶。位居宣武门外大街路西。主人姓刘。

经常在该处说书的艺人有潘诚立（说《精忠》）、群福庆（说《于公案》）、陈士和（说《聊斋》）、袁傑亭（说《施公案》）、王傑魁（说《包公案》）、金傑立（说《小五义》）、阎伯涛（说《清烈传》）等。

中华人民共和国成立后，该书茶馆改名为松荫轩。五十年代歇业。

青山居　　书茶馆。建于二十世纪二十年代，位居崇文门外花市四条口（现文物商店青山居所在地）。主人为李文通兄弟二人。

室内面积约八十平方米，设有二十四张茶桌，可坐二百余人。说书的桌子靠北墙，东南角有一排砖砌的大灶，可同时用十余把大铁壶烧开水，雇有两名伙计，负责沏茶续水，打书钱。

有评书及西河大鼓大书在下午演出，晚上则改作了坤书馆。经常在此献艺的评书艺人有王傑魁（说《包公案》）、阿阔群（说《彭公案》）、王兴周（说《七国》）等；西河大鼓艺人有刘田利（说唱《小八义》）、贾莲舫（说唱《大八义》）等。

该书茶馆于六十年代中期歇业。

三义轩　　书茶馆。建于二十世纪三十年代，位居赵锥子胡同偏西路南。郭汉臣、李文泰、王德贵三人合作开设，故名“三义轩”。

一简六间大房，可容百余人。因地处布棚街口，顾客多为搭布棚的手艺人。早晨、中午卖茶，下午、晚上上演评书。所邀主要演员有品正三（说《隋唐》）、袁傑英（说《施公案》）、王傑魁（说《包公案》）、赵英颇（说《聊斋》）、陈荫荣（说《隋唐》）、李万兴（说《三侠剑》、李存源（说《西汉》等。

二十世纪五十年代，该书茶馆迁至西直门外北京动物园对面西郊商场内。五十年代末歇业。

骡马市大街书茶社　　书茶馆。建于1980年，为宣武说唱团专用演出场所。位于骡马市大街路南、粉房琉璃街北口东侧。

该书茶社有五间活动木板房，面积约八十平方米。木板房坐南朝北，南面八槽窗，北面两槽窗，两个双扇门。西头是茶炉房。说书台坐东朝西，约六点五平方米，高三十厘米。台两侧及前面摆放二十五条长椅，椅背有宽十五厘米的台板，上面可放茶壶、茶碗。每条长凳

可坐四名观众，另备有三十余把折椅，可加座儿三十余。共可容纳一百三十人左右。

每天设早、午、晚三场。早场九点三十分至十一点三十分，午场二点三十分至四点三十分，晚场七点至九点，每场两小时，票价二角，有两个服务员负责收票、沏茶、送水、找座位。

木板房北侧墙板上，悬挂两个水牌，上书各场海报，突出了评书、鼓书演员名字。

宣武说唱团的评、鼓书演员，平时由团部安排在各演出场所巡回演出。在骡马市大街书茶社，几乎全体演员都上过，如连丽如的评书《东汉》、李鑫荃的评书《包公案》、刘田利的西河大鼓《小五义》、蔡金波的西河大鼓《薛刚反唐》、蔡俊华的西河大鼓《呼家将》、张秋影的西河大鼓《杨家将》、贾莲舫的西河大鼓《隋唐》、丁增启的评书《西汉》、朱祯福的评书《民国演义》等。

自"文化大革命"至1980年这十几年中，北京已无书茶馆。骡马市大街书茶社开业后，老书座们争相传告，不少人每天从通县、门头沟、朝阳门外等处远道赶来。该书茶社午场、晚场常常爆满，不能入场的观众便挤在窗外，门口侧耳听书。有些书座儿场场必到，可以享受"底座儿"的待遇，座位优先。

观众各阶层人士都有，以退休职工为基本观众，占百分之五十以上。在职的、出差的人员占百分之二十左右，文艺界同行、大学生、外国留学生也偶尔光临。

1982年春，宣武区建委在书茶社处盖塔楼，骡马市大街书茶社因地被征停业。

二友轩 坤书馆。建于民国初年。位于天桥西市场南侧、公平市场北侧(现天桥电影院东北方向约十六米处)。主人姓高，名不详，人称"高秃子"。一说主人为王氏。



二友轩旧址



二友轩西河大鼓演出

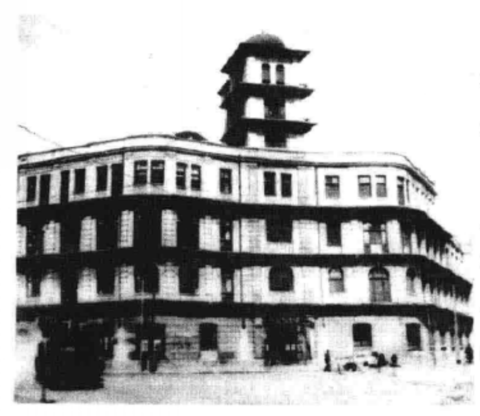
室内面积约一百五十平方米，设备比较考究，有方桌、藤椅，供来客听曲、品茶，且备有花生、瓜子一类小食品供选用。室外搭有大棚，周围有花障，摆铁边镶嵌大理石面的桌子、铁架木面折叠椅，是为春、夏、秋三季卖茶之所。每日下午一二时开始演出，演至晚十一时止。演员全为初涉曲坛的青年女子，听客可以付费点唱，所演的曲种有时调小曲、京韵大

鼓、梅花大鼓等。盛夏季节，演员偶尔也到室外大棚中演唱。

六十年代初，二友轩成为宣武说唱团的演出场所，男女老少演员俱有，以评书、西河大鼓大书为主要演出曲种。

1966年该书馆关闭。

新世界游艺场　综合游艺场所。建于民国三年(1914)。位于永安路北侧香厂路西口路北。由陈光远出资仿上海大世界游乐场创建。


新世界游艺场

建筑为环形四层楼，后楼顶东侧又加盖一船形楼层。每日午后四时至晚十时营业。门口售票，票价为铜子三十大枚。购票入园，可任意观赏游览，不再收费。其内设有电影院、戏园、饭庄、百货店、照相馆等。一楼西北隅与三楼为专演曲艺和杂技的杂耍园子，上演的节目有刘宝全的京韵大鼓，李德钖、焦德海、刘德智、高玉峰、谢芮芝的相声，德寿山、荣剑尘的单弦牌子曲，双厚坪的评书，谢大玉的山东大鼓等。

场内还辟有一处坤书馆。二十世纪二十年代初，一场大火烧毁了大楼东半部，新世界游艺场从此倒闭。

城南游艺园　综合游艺场所。建于民国七年(1918)。位于东经路西侧现友谊医院处。国会议员、江西人彭秀康集资兴建。

该园坐南朝北，占地约二十亩，西式门楼，内有较大面积的露天场地和莲花池潭，设有电影院、戏园、杂耍园、台球房、旱冰场及多种食品摊点，门票为大洋两角。购票入园可任意观看各种演出，不再收费。杂耍园设在场西南，经常在此演出的曲艺演员有京韵大鼓演员张筱轩、白凤鸣、单弦牌子曲演员群信臣、常澍田，铁片大鼓演员苏小舫，相声演员焦德海、刘德智、周德山、李德钖、华子元，山东大鼓演员谢大玉、杜利顺，拆唱八角鼓演员杜贞福、果万林，联珠快书演员葛恒泉、常旭久，双簧演员徐维亭，滑稽大鼓演员崔子明、叶德霖等。

民国二十六年(1937)七七事变后，日军进入北京，日伪当局强占该园场地建立了屠宰场。民国二十七年(1938)，城南游艺园因此倒闭。

新罗天游艺场　综合游艺场所。建于民国二十八年(1939)。位于前门外廊房头条劝业场内。主人为李品三。

游艺场内有大小各类演出场所五六处，其中曲艺演出场所两处：四楼大厅，多由京韵大鼓演员刘宝全领衔演出，一般为晚场及星期日日场的大轴，其余日场大轴为白凤鸣的京韵大鼓，另有郭筱霞的梅花大鼓等形式。不久，曲艺演出挪至三楼东侧(西侧为杂技)，经理

为万子和，后台管事为于少章。设一二尺高、面积十几平方米的小舞台，观众席皆为藤椅，可容一百余人。票价一角。经常上演的节目有：张寿臣与侯一尘、高德明与绪德贵、高玉峰与金小山的相声，王秀卿、曹宝禄的单弦牌子曲，白凤鸣、小黑姑娘的京韵大鼓，金万昌的梅花大鼓，孙茂之、金子良的拆唱八角鼓等。其时，也有评书与之轮换演出，上演者有陶湘九（说《三侠剑》）、王傑魁（说《包公案》）、袁傑英（说《施公案》）、赵英颇（说《聊斋》）、连阔如（说《东汉》）等。

二十世纪五十年代中期，该游艺场停业。

四海升平　杂耍园子。建于光绪末年。位于石头胡同北口路西。

场内可容纳三百余人。前排为包厢，每厢内有四至六把弹簧软椅。后为木制折叠椅，椅背有搁板可置茶具。舞台坐北朝南，高而阔。是为北京第一个将莲花落引入室内演唱的场所。民国后经常在此献艺的有京韵大鼓演员刘宝全、白云鹏，拆唱八角鼓演员韩永先，梅花大鼓演员金万昌，莲花落演员徐狗子，梨花大鼓演员谢大玉，相声演员李德钖、张德泉等。

二十世纪四十年代该杂耍园停业。



四海升平节目广告



开明屋顶花园节目广告

开明屋顶花园　杂耍露天演出场所。位于前门外西珠市口路南，为建于民国元年(1912)的开明戏院屋顶平台，三十年代辟为露天曲艺演出场地。中日两方私人合伙投资开设。

面积约一百五十平方米，可容纳二百余人。舞台坐南朝北，上搭有罩棚。座位为藤桌、藤椅，每年于农历五月下旬开始演出，演至七月十五结束。

二十世纪三十年代在此献艺的演员有相声演员焦德海、刘德智，京韵大鼓演员白凤鸣、方红宝，单弦牌子曲演员群信臣，梅花大鼓演员金万昌等。

二十世纪四十年代由白凤岩任后台老板，演员有相声演员高德明、绪德贵，京韵大鼓演员白凤鸣、于兰凤，拆唱八角鼓演员杜贞福、果万林，梅花大鼓演员郭筱霞，河南坠子演员姚俊英，单弦牌子曲演员曹宝禄等。

民国三十二年(1943)，因一场龙卷风将罩板刮下砸死附近居民，该场所停歇。

启明茶社　以演相声著称的茶社。位于西单商场中部东端。民国二十九年(1940)年创建。

茶社一排三间，进深六间，面积约六十平方米，长条木板座位约十五排，可坐一百五十人。舞台设备简陋，后台狭窄。前台经理侯宝宸，后台经理常连安。演出阵容甚强，有众多的京津两地相声艺人轮流献艺，如张寿臣、刘德智、华子元、吉坪三、马桂元、郭荣启、于俊波、赵霭如、常连安、于堃江、侯一尘、张杰尧等老艺人，还有刘宝瑞、郭全宝、王世臣、白全福、罗荣寿、王长友、李宝琪、马四立、孙玉奎等，都在启明茶社演出过。另有苏文茂、常宝华、于连仲、于春藻、赵春田等少年演员也在启明茶社熏陶受业。因此，茶社被誉为“相声大本营”。每天下午二时至晚十一时循环演出，晚饭后有时也上演评书或其他杂耍儿。不卖门票，每段节目演毕有人于观众中敛钱。作为集中演出“相声大会”的场所，启明茶社在相声艺术发展的历史上，占有一定的地位。

民国三十七年该茶社停办。

茗园茶社　杂耍园子。建于民国二十九年(1940)。位于西单商场二楼南端。主人董子元。

该茶社原为金子风创办于民国二十三年(1934)的静轩茶社，后归董氏。可容纳一百一十人，座位为折叠式木椅，椅背有搁板，可置放茶具。由凤鸣社组班演出，日夜两场，因给商场内的生意壮了声势，每日由众铺户聚敛二十五元给该园。白凤岩为后台老板，于凤池为前台老板。经常上演的节目有：白云鹏、白凤鸣、小岚云、小黑姑娘、联幼茹、孙书筠的京韵大鼓，常澍田、谭凤元的单弦牌子曲，金万昌的梅花大鼓，韩永先、郭荣山、杜贞福、果万林的拆唱八角鼓，董桂芝的河南坠子，常宝堃、高德明、王世臣、王长友的相声等。

民国三十二年该茶社停业。

小上海游艺社　杂耍园子。建于民国三十一年(1942)。位于王府井东安市场西门外北侧、新巴黎绸缎庄顶上三楼。徐度出资兴建。为北京的第一个打出“游艺社”招牌、标榜现代气派的曲艺演出场所。

场内约二百个座位。设备良好，前五排为绿绒沙发椅，五排后为木制弹簧软椅。由荣剑尘组班在此演唱，节目有：白云鹏、联幼茹、“小映霞”的京韵大鼓，王佩臣的铁片大鼓，花小宝的梅花大鼓，张寿臣、高德明、侯宝林、郭启儒的相声，葛恒泉的联珠快书，荣剑尘、谭

凤元的单弦牌子曲等。

其后，该处被他人盘下，更名为“上海游艺社”。

民国三十四年该杂耍园子停业。

大众游艺社　曲艺演出场所。1949年10月17日由中华全国曲艺改进会筹备委员会、北京市文委、北京市教育局第二人民教育馆、北京曲艺公会共同议定建立。位于前门箭楼上。连阔如任社长，曹宝禄任副社长。全国华为前台主任。

场子可坐二百余人。前排座旧币二百元，后排座一百五十元，观众只需要买门票，场内供应茶水不单收费。每日演出两场，即下午二点与晚上七点。演员们满怀翻身解放的喜悦，一致把该处当作“唱新词、树立新作风”的阵地，其确立的新作风有：摈弃明星制；演员衣着要朴素，演唱新词要认真；去掉旧日前台一切陋习；民主评定演员待遇等。

在此处上演过的新曲目有于韵芳唱的京韵大鼓《解放军横过小西天》，新岚云唱的京韵大鼓《三勇士推船渡江》，关学曾唱的北京琴书《考神婆》，魏喜奎唱的奉调大鼓《李大成救火》，魏长林唱的铁片大鼓《双改行》，李兴海唱的铁片大鼓《大生产》，曹宝禄唱的单弦牌子曲《新五圣朝天》，顾荣甫、尹福来唱的拆唱八角鼓《百鸟朝凤》等。

1952年该场所歇业。

哈尔飞戏院　位于西单旧刑部街东口内路北（现西单十字路口西北处）。原为奉天会馆戏楼，民国十九年（1930）由郝锦川出资改建，取英语名HAIPY，原取义福利欢乐的意思，执行人将英文HAPPY误拼作HAIPY，人们遂约定俗成依音称其为“哈尔飞”。开始只演京剧，民国二十七年（1938）秋由郑瑞阶组织什样杂耍儿在此演出，又名为“瑞园”，后台老板为王贞禄、桑振魁。经常出演的有张杰尧、高德明、高德亮的相声，荣剑尘、曹宝禄的单弦牌子曲，傅士亭、王佩臣的铁片大鼓，顾荣甫、尹福来的拆唱八角鼓，翟青山的单琴大鼓，白凤鸣、骆玉笙、林红玉、方红宝、联幼茹、李兰芳、于兰凤的京韵大鼓，姚俊英的河南坠子，郭筱霞的梅花大鼓，杜贞福、果万林的双簧，“架冬瓜”的滑稽大鼓等。天热时，则开辟剧场东侧的空地作露天演出。民国三十四年抗日战争胜利后改称大光明影院。中华人民共和国成立后，西长安街展宽，此处改建后称西单剧场，1960年北京市曲艺团与西单剧场场团合一管理，该场所遂成为北京曲剧和曲艺的专用剧场。



哈尔飞戏院海报

前门小剧场　曲艺剧场。建于1953年，地址在前门外大栅栏西口内路北，开业时叫前门曲艺厅，后改为前门小剧场。其前身是建于清光绪初年的广德楼，为北京最古老的戏

院之一，喜连成和双庆社等京剧班社曾长期在此演唱，后因剧场年久失修一度停演。

1953 年，北京市文化局筹资翻建。剧场呈四方形，舞台坐东朝西，场内能容观众四百余人，演员不用扩音器后排观众都能听清。初建时剧场和剧团实行场团合一，北京市曲艺团团址就设在剧场内，白天利用剧场排练，晚上演出。剧场经理由团长曹宝禄担任，售票、收票、卫生等一切工作都由演员负责。

1959 年北京市曲艺团转为国营文艺团体后，从中国青年艺术剧院调李凤岐任剧场经理，行政仍由剧团领导，经济实行场团分立。

前门小剧场自开业之日起，始终以演出曲艺为主，是北京市重要的曲艺演出场所。1985 年前门小剧场局部修建后改名为北京曲艺厅，胡絜青为曲艺厅书写了匾额。

改建后的曲艺厅，兼演电影、录像，曲艺厅大门入口处有商业经营点。

华声电台　私营商业电台。建于民国三十六年(1947)。创建人不详，台长姓张。位于东四南椿树胡同路北。

每日早八点至晚十二点播送节目，其中有大量曲艺节目及商业广告。多由广告社邀请艺人或由艺人包钟点直播演唱，鼓曲、相声一般四十分钟一节，评书八十分钟一节，每节在说唱之间空插四十家商业广告，由演员自报，或由伴奏的弦师、艺徒来报。经常在此电台播放的节目有：李兰舫、孙书筠的京韵大鼓，曹宝禄的单弦牌子曲，高德明、绪德贵、马三立、张庆森的相声，宋大红的梅花大鼓、时调小曲，连阔如、赵英颇的评书等。

1951 年该电台被人民政府接收，一度改为中央人民广播电台文艺台。

中央人民广播电台　民国三十八年(1949)二月北平解放后，陕北新华广播电台迁到北平，更名为北平新华广播电台。1949 年 12 月改称中央人民广播电台。中央人民广播电台负责编、采、播曲艺节目的机构，1949 年至 1961 年为戏曲组，1961 年以后为曲艺组。

1949 年 7 月，召开中华全国第一次文学艺术工作者代表大会的同时，成立了中华全国曲艺改进会筹备会。新华广播电台与中华全国曲艺改进会筹备会联合成立了广播演唱小组，举办了专栏文艺节目《广播曲艺》，邀请北京市一些著名曲艺演员每天晚上来电台演播半小时，其中许多新创作的曲目，如单弦《新五圣朝天》、京韵大鼓《王银生带路取北峰》、梅花大鼓《渡江英雄孙迺英》、西河大鼓《董存瑞舍身炸碉堡》、铁片大鼓《大生产》、拆唱八角鼓《小两口儿顶嘴》、奉调大鼓《李大成救火》等，引起强烈反响。这个专栏一直办到有了录音设备的 1954 年才撤销。为扩大新曲艺的影响，当时还出版了《广播曲艺》，免费赠送给听众。五十年代初期，中央人民广播电台文艺科在其方针任务中曾明确指出：在文艺广播中，“中国民族形式的作品应该放在第一位，由于这一类作品的内容数量都非常丰富，同时也是最重要的事，由于这类作品大都来自民间，为广大听众所喜爱，它们真实具体地反映了中国人民勤劳、勇敢和富于智慧的优秀品质，是对人民进行爱国主义教育，并引导人民为更美好的生活进行斗争的有力的武器”。

根据1964年统计，中央人民广播电台播放的曲艺节目占全部文艺节目的百分之十点二，每周三套节目共三十五节，每节一百零五分钟。每月收到有关曲艺的听众来信最多时达两千多封，最少时也有三百多封。经常播送的曲种有相声、评书、山东快书、快板书、京韵大鼓、西河大鼓、单弦牌子曲、河南坠子、山东琴书等九种，其他南北方曲种占六分之一。六十年代初录制播出了长篇评书《林海雪原》、《赤胆忠心》、《红岩》及《孙膑与庞涓》、《赠绨袍》、《西汉演义故事》、《列国演义故事》等十几部，1982年开始尝试用历史唯物主义观点古事今说，改编录制了袁阔成说的《三国演义》。1983年9月播出后听众反映强烈，两千多封来信赞扬电台在继承发扬中华民族优秀文化遗产方面做了十分有益的工作，对提高民族自信心有很大作用。为了普及曲艺知识，介绍著名曲艺家在创作表演方面的成就，培养听众欣赏曲艺的兴趣，曲艺组曾邀请一些名家播讲有关曲种介绍、表演心情、流派特色、创腔体会等各方面的知识，六十年代初期比较受欢迎的广播节目有：侯宝林、刘宝瑞等的《杂谈相声》，刘宝全的京韵大鼓唱片欣赏，金受申谈《什么是评书》，介绍骆玉笙的演唱艺术等，听众很欢迎这种“现身说法”、“幕外谈曲”的专题节目。中央人民广播电台加工、录制的曲艺节目录音（包括部分珍贵资料）是比较多而且全的，如传统相声就保存有三百零七段录音；多段传统京韵大鼓节目录音，也都存放在有调温设备的录音资料库，这些资料在“文化大革命”中也得到了妥善的保护。

北京曲艺演出场所一览表

名　称	性　质	地　　址	经　营　者	从业年代	备　注
荷香市场	明　地	朝阳门外	无　考	清光绪末年——？	
公平市场	明　地	天　桥	无　考	民国元年(1912)——二十世纪五十年代	
水心亭	明　地	天　桥	无　考	民国五年(1916)——民国十年(1921)	
东安市场	明　地	王府井路东	无　考	二十世纪二十年代——五十年代	
西安市场	明　地	西安门现胜利影院	无　考	二十世纪二十年代——？	

（续表一）

名　称	性　质	地　　址	经　营　者	从业年代	备　注
阜成市场	明　地	阜成门内	无　考	二十世纪二十年代——？	
三角市场	明　地	天　桥	无　考	二十世纪二十年代——五十年代	
西市场	明　地	天　桥	无　考	民国十五年(1926)——五十年代	
先农市场	明　地	天　桥	无　考	民国十五年(1926)——五十年代	
东市场	明　地	天　桥	无　考	民国十五年(1926)——五十年代	
惠元商场	明　地	天　桥	无　考	民国十六年(1927)——五十年代	
城南商场	明　地	天　桥	无　考	民国十六年(1927)——五十年代	
天元市场	明　地	天　桥	无　考	民国十六年(1927)——五十年代	
华安市场	明　地	天　桥	无　考	民国十七年(1928)——五十年代	
平民市场	明　地	宣武门外	无　考	民国二十八年(1939)——四十年代	
孙记茶馆	明　地	北纬路东部路北	孙　五	民初——五十年代	茶摊
舒记茶馆	明　地	天桥公平市场	豆汁舒	民初——五十年代	茶摊
姜记茶馆	明　地	天桥天元市场头条东口南侧	姜三儿	二十世纪二十年代——六十年代	茶摊

（续表二）

名　称	性　质	地　　址	经　营　者	从业年代	备　注
辛记茶馆	明　地	天桥天元市场头条东口南侧	辛稳利	二十世纪三十年代——六十年代	茶摊
三角地	明　地	天桥三角市场	无　考	二十世纪三十年代——六十年代	
跤场前	明　地	天桥公平市场	无　考	二十世纪三十年代——六十年代	
清水涧	明　地	门头沟清水涧	无　考	二十世纪四十年代——五十年代	
羊　坨	明　地	丰台区羊坨矿区	无　考	二十世纪四十年代——五十年代	
妙峰山庙会	明　地	北京西北60余公里	无　考	每年四月初一——十五	
崇元观庙会	明　地	西直门内新街口	无　考	每月初一、十五 正月初一——十五	
地坛庙会	明　地	地坛公园	国　营	二十世纪八十年代——	
龙潭庙会	明　地	龙潭湖公园	国　营	二十世纪八十年代——	
北海灯会	明　地	北海公园	国　营	二十世纪八十年代——	
劳动人民文化宫游园会	明　地	劳动人民文化宫	国　营	二十世纪六十年代——	
中山公园游园会	明　地	中山公园	国　营	二十世纪六十年代——	
陶然亭公园游园会	明　地	陶然公园	国　营	二十世纪六十年代——	
宣武区灯会	明　地	广安门内回民中学内	国　营	二十世纪八十年代——	

（续表三）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
森瑞轩	书茶馆	宣武门内路东	无　考	清咸丰元年(1851)——二十世纪三十年代	
天宝轩	书茶馆	东四西大街路南	无　考	清咸丰年间——？	原名天和轩
庆平轩	书茶馆	新街口	无　考	清咸丰年间——二十世纪五十年代	
钟家茶馆	书茶馆	西安门西安市场	无　考	清咸丰年间——？	
德仁轩	书茶馆	宣武门外大街	无　考	清光绪末年——？	上演八角鼓
磨盘松	书茶馆	西便门外	无　考	清光绪末年——？	有时演唱八角鼓
泰山居	书茶馆	西便门外	无　考	清光绪末年——？	有时演唱八角鼓
荷香社	书茶馆	朝阳门外	无　考	清光绪末年——？	有时演唱八角鼓
迎门冲茶社	书茶馆	西直门外	无　考	清道光、咸丰年间——？	
龙泉居	书茶馆	阜成门外	无　考	清光绪末年——？	有时演唱八角鼓
福禄居	书茶馆	西四西侧	无　考	清光绪末年——？	有时演唱八角鼓
万福居	书茶馆	阜成门外	无　考	清光绪末年——？	有时演唱八角鼓
榆树居	书茶馆	阜成门外	无　考	清光绪末年——？	有时演唱八角鼓
铁路居	书茶馆	阜成门外	无　考	清光绪末年——？	有时演唱八角鼓
河顺居	书茶馆	阜成门外	无　考	清光绪末年——？	有时演唱八角鼓
震远居	书茶馆	天桥西沟沿(永安路)路南在福海居对过	无　考	清末——二十世纪五十年代	

（续表四）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
大观楼	书茶馆	大栅栏西口内路南	吴钦礼	清末——二十世纪二十年代末	后为电影院
四合院	书茶馆	永定门外	无　考	清光绪末年——？	
福友轩	书茶馆	隆福寺西口路北	无　考	清光绪末年——？	
致友轩	书茶馆	隆福寺大沟巷	无　考	清末——？	
广兴茶园	书茶馆	崇文门外东茶食胡同路北	无　考	清光绪初年——民国初年	
五合轩	书茶馆	东四北五条路南	无　考	清末——？	
德明轩	书茶馆	东四八条西口对面	无　考	清末——？	
协成轩	书茶馆	东四十条北口路东	无　考	清末——？	
一条龙	书茶馆	东四十条路东	无　考	清末——？	
天泰轩	书茶馆	北新桥以东路南	无　考	清末——？	
李家茶馆	书茶馆	东四北二条对面路西	无　考	清末——？	
春仙茶园	书茶馆	西单牌楼以南大街路西	无　考	清光绪初年——民国八年(1919)	
小梁子茶园	书茶馆	东四北四条对面路西	无　考	清末——？	
文明茶园	书茶馆	前门外西珠市口路北	无　考	清末——？	后改华北戏院
广汇大院书茶馆(佚名)	书茶馆	东四广汇大院	无　考	清末——？	
文明茶园	书茶馆	东城金鱼胡同	无　考	无　考	
海顺轩	书茶馆	天　桥	王海顺	清道光年间——二十世纪三十年代	

（续表五）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
五斗居	书茶馆	天　桥	无　考	清末——二十世纪三十年代	
同合轩	书茶馆	天　桥	无　考	清末——二十世纪三十年代	
十条南书茶馆(佚名)	书茶馆	东四十条南路东	无　考	清末——?	
汇丰园	书茶馆	无　考	无　考	清代道光、咸丰年间——?	
果局大院书茶馆(佚名)	书茶馆	东四商场路南	无　考	清末——?	
广泰轩	书茶馆	东　四	无　考	清末——?	
盐家大院书茶馆(佚名)	书茶馆	东　四	无　考	清末——?	
东悦轩	书茶馆	东华门南湾子	无　考	清末——二十世纪四十年代	
仁义轩	书茶馆	东安市场	无　考	清末——?	
开明轩	书茶馆	后门外天汇大院	无　考	清末——?	
崇阳观	书茶馆	西直门内新开胡同	无　考	清末——?	
保福轩	书茶馆	西直门外	无　考	清末——?	演唱八角鼓
四平园	书茶馆	西直门外	无　考	清末——?	演唱八角鼓
荷花深处	书茶馆	西直门外	无　考	清末——?	演唱八角鼓
朝阳庵	书茶馆	西直门外二里沟	韩　八	清末——二十世纪四十年代	演唱八角鼓
菱角坑	书茶馆	朝阳门外菱角坑	无　考	清末——?	
振声茶馆	书茶馆	天桥福长街二条	刘洪宝	民初——六十年代	
福六茶馆	书茶馆	天桥福长街头条北侧	福德成	民初——五十年代	

（续表六）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
劈柴陈	书茶馆	天桥西沟旁（永安路）东口路北	劈柴陈	民初——？	亦为评书演员聚会之处
西华轩	书茶馆	天桥西市场	无　考	民初——？	曾称红楼茶馆
六明轩	书茶馆	留学路北口路东	无　考	民初——？	
得胜轩	书茶馆	报国寺口内	无　考	民初——五十年代	
文雅轩	书茶馆	报国寺口外东侧	无　考	民初——四十年代	
张记茶馆	书茶馆	前门外石头胡同	无　考	民初——五十年代	
如云轩	书茶馆	菜市口以北路西	王四把	民初——五十年代	
头发胡同书茶馆（佚名）	书茶馆	宣武门内路西头发胡同	无　考	民初——四十年代	
大鸡笊	书茶馆	宣武门外门脸东侧	无　考	民初——三十年代	
大堆子	书茶馆	宣武门外门脸西侧	无　考	民初——？	
首善第一楼	书茶馆	前门外廊房头条	无　考	民初——民国二十六年（1937）	
合意轩	书茶馆	东安市场	无　考	民初——？	
王记茶馆	书茶馆	东安市场	无　考	民初——？	
春华轩	书茶馆	西安市场	无　考	民初——？	
增桂轩	书茶馆	西安市场	无　考	民初——？	
长顺轩	书茶馆	西安市场	无　考	民初——？	
欣跃来	书茶馆	西安市场	无　考	民初——？	
张记茶馆	书茶馆	天桥西市场南侧	豆汁张	二十世纪二十年代——六十年代	
杨记茶馆	书茶馆	天桥天元市场头条东口南侧	杨汉臣	二十世纪二十年代——六十年代	

（续表七）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
孟记茶馆	书茶馆	天桥三角市场东侧	修脚孟	二十世纪二十年代——五十年代	
朱记茶馆	书茶馆	天桥西市场西街	坛肉朱	二十世纪二十年代——五十年代	
贾记茶馆	书茶馆	天桥西市场	贾春寿	二十世纪二十年代——五十年代	
三合成	书茶馆	前门外石头胡同	无　考	二十世纪二十年代——四十年代	
大来方茶馆	书茶馆	宣武门内路西	无　考	二十世纪二十年代——四十年代	
王记茶馆	书茶馆	东四北三里桥	王澍田	民国十八年(1929)——？	
小土楼	书茶馆	大李纱帽胡同原新中国影院旁	无　考	二十世纪二十年代——四十年代	
恒义轩	书茶馆	东安市场	无　考	二十世纪二十年代——四十年代	
瑞兴隆	书茶馆	建国门内方巾巷	无　考	二十世纪二十年代——？	
阜成轩	书茶馆	阜成市场内	无　考	二十世纪二十年代——？	
永顺轩	书茶馆	西四羊市大街	无　考	二十世纪二十年代——？	
凤记茶馆	书茶馆	朝阳门外北大院	无　考	二十世纪二十年代——五十年代	
和顺茶馆	书茶馆	安定门外	无　考	二十世纪二十年代——六十年代	
吕记茶馆	书茶馆	安定门外	无　考	二十世纪二十年代——五十年代	
协源馆	书茶馆	阜成门外	无　考	二十世纪二十年代——？	
小陈茶馆	书茶馆	交道口朝阳胡同	无　考	无　考	
宋记茶馆	书茶馆	天桥公平市场	宋三儿	二十世纪三十年代——六十年代	

（续表八）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
新民茶社	书茶馆	天桥三角市场	无　考	二十世纪三十年代——四十年代	
黄记茶馆	书茶馆	留学路中部路西	无　考	二十世纪三十年代——？	
天乐轩	书茶馆	赵锥子胡同东口	宁　氏	二十世纪三十年代——五十年代	原名北海河
恒庆茶馆	书茶馆	羊毛胡同内	无　考	二十世纪三十年代——四十年代	
万胜轩	书茶馆	崇文门外	无　考	二十世纪三十年代——？	
三友轩	书茶馆	花市大街南羊市口	刘　四	二十世纪三十年代——五十年代	
万乐园	书茶馆	花市西口对过路西	宋德珠之母	二十世纪三十年代——五十年代	
蒋家棚子	书茶馆	花市路北	无　考	二十世纪三十年代——？	
祥顺轩	书茶馆	永定门外	无　考	二十世纪三十年代——六十年代	
启明茶馆	书茶馆	永定门外	高启明	二十世纪三十年代——六十年代	
泰源馆	书茶馆	三里河南桥湾	二轴子	二十世纪三十年代——五十年代	
赖记茶馆	书茶馆	东四路南高坡上	无　考	二十世纪三十年代——五十年代	
宴新茶社	书茶馆	东　四	无　考	二十世纪三十年代——？	
华友轩	书茶馆	东四五条	无　考	二十世纪三十年代——四十年代	
小白绫	书茶馆	东直门外小街北口西侧	小白绫	二十世纪三十年代——六十年代	
德盛轩	书茶馆	东　四	无　考	二十世纪三十年代——六十年代	
谦和轩	书茶馆	朝阳门外群众影院旁	何茂亭	二十世纪三十年代——八十年代	

（续表九）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
义和轩	书茶馆	朝阳门外 谦和轩西北角	张五把	二十世纪三十年代——八十年代	
杨记茶馆	书茶馆	朝阳门外 大街路北	切糕杨	二十世纪三十年代——六十年代	
杨梆子茶馆	书茶馆	朝阳门外 义和轩对过	杨梆子	二十世纪三十年代——六十年代	
金记茶馆	书茶馆	朝阳门外 井窝子	无　考	二十世纪三十年代——五十年代	
隆德祥	书茶馆	朝阳门外	无　考	二十世纪三十年代——六十年代	
民众茶馆	书茶馆	朝阳门外 大街路北	无　考	二十世纪三十年代——六十年代	
广顺轩	书茶馆	安定门内	无　考	二十世纪三十年代——五十年代	
西大院	书茶馆	安定门内路西	无　考	无　考	
杨记茶馆	书茶馆	安定门内路东	无　考	二十世纪三十年代——六十年代	
刘记茶馆	书茶馆	安定门外	无　考	二十世纪三十年代——五十年代	
石记茶馆	书茶馆	鼓楼大街	无　考	二十世纪三十年代——五十年代	
李记茶馆	书茶馆	鼓楼东街	无　考	二十世纪三十年代——五十年代	
崔家茶馆	书茶馆	丰　台	无　考	二十世纪三十年代——五十年代	
桑家茶馆	书茶馆	丰　台	桑祥林	二十世纪三十年代——五十年代	
李记茶馆	书茶馆	南　苑	无　考	二十世纪三十年代——五十年代	
老西茶馆	书茶馆	南　苑	无　考	二十世纪三十年代——五十年代	
永顺轩	书茶馆	通　县	张庆和	二十世纪三十年代——五十年代	

（续表十）

名称	性质	地址	经营者	从业年代	备注
马记茶馆	书茶馆	通县	马青	二十世纪三十年代——五十年代	
万寿宫	书茶馆	通县万寿宫	无考	二十世纪三十年代——五十年代	
同乐园	书茶馆	门头沟	何氏 曹连庆	二十世纪三十年代——五十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
任记茶馆	书茶馆	门头沟	任氏	二十世纪三十年代——五十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
任德功茶馆	书茶馆	门头沟	任德功	二十世纪三十年代——五十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
绳记茶馆	书茶馆	门头沟	绳林祥	二十世纪三十年代——五十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
刘记茶馆	书茶馆	门头沟	全家福	二十世纪三十年代——五十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
王记茶馆	书茶馆	丰台区王平村	王振芳	二十世纪三十年代——五十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
李记茶馆	书茶馆	丰台区大台	于秀敏 （绳林祥之妻）	二十世纪三十年代——五十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
董记茶馆	书茶馆	天桥福长街二条二十五号	董老太太	二十世纪四十年代——六十年代	宣武说唱团 1959 年团部
关厢茶馆	书茶馆	广安门外关厢	无考	二十世纪四十年代——五十年代	
天友轩	书茶馆	磁器口	大二哥	二十世纪四十年代——五十年代	
白记茶馆	书茶馆	东直门外小街	小白绫之叔	二十世纪四十年代——五十年代	
大山子茶馆	书茶馆	德胜门外四路通	无考	二十世纪四十年代——五十年代	
九条里书茶馆（佚名）	书茶馆	德胜门九条里路南	无考	二十世纪四十年代——五十年代	

（续表十一）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
鸟市 书茶馆(佚名)	书茶馆	德胜门鸟市	无　考	二十世纪四十年代——五十年代	
冰窖口	书茶馆	德胜门冰窖口	无　考	二十世纪四十年代——五十年代	
李记茶馆	书茶馆	鼓楼大街	无　考	二十世纪四十年代——五十年代	
柳河轩	书茶馆	丰　台	卢士珍	二十世纪 四十世纪——？	
张记茶馆	书茶馆	丰　台	张　顺	二十世纪四十年代——五十年代	
赵一轩	书茶馆	门头沟	赵　才	二十世纪四十年代——八十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
鲁记茶馆	书茶馆	门头沟	鲁焕昌	二十世纪四十年代——五十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
孙记茶馆	书茶馆	门头沟	孙瘸子	二十世纪四十年代——五十年代	亦上演西河大鼓、竹板书
石景山 书茶馆(佚名)	书茶馆	石景山	无　考	二十世纪四十年代——五十年代	
天桥书茶社	书茶馆	天桥市场九十一号对门	宣武 说唱团	1980年 ——1985年	
朝内文化站	书茶馆	朝阳门内小关	朝内街道 办事处	1980年 ——1982年	谦和轩 旧址
报国寺文化站	书茶馆	广安门内报国寺胜利巷口	广内街道 办事处	1980年 ——1985年	
南苑文化站	书茶馆	南　苑	南苑街道 办事处	1980年 ——1985年	
三友茶轩	坤书馆	天桥	无　考	清末——二十世纪三十年代	
德意轩	坤书馆	天桥福长街头条东口路北	赵　氏	民初——六十年代	中华人民共和国成立后演出评书、大鼓

（续表十二）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
瑞云茶社	坤书馆	天桥福长街头条东口路南德意轩对过	无　考	民初——六十年代	中华人民共和国成立后演出评书、大鼓
六合楼	坤书馆	天桥魁华舞台	无　考	民初——?	
同乐轩	坤书馆	天桥西市场	无　考	民初——?	
长美轩	坤书馆	天桥电车总站以西	无　考	民初——?	
春华园	坤书馆杂耍园子	天桥万胜轩东侧	刘　五	民初至五十年代	中华人民共和国成立后建为新曲艺厅宣武说唱团演出场所
爽心园	坤书馆杂耍园子	福长街三条东口	无　考	民初——五十年代	
天华园	坤书馆杂耍园子	北纬路东部南侧	无　考	民初——五十年代	
玉明轩	坤书馆	福长街二条东口外	无　考	民初——?	
美雅轩	坤书馆	福长街二条东口外	贾春寿	民初——五十年代	
义和茶社	坤书馆	天桥公平市场	无　考	民初——?	
德昌茶社	坤书馆	城南商场	无　考	民初——?	
爱林馆	坤书馆	天桥西市场南侧	无　考	民初——?	
环翠轩	坤书馆	天桥西市场南侧	无　考	民初——?	
藕香榭	坤书馆	天桥西市场南侧	无　考	民初——?	

（续表十三）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
合意轩	坤书馆	天桥西市场	无　考	民初——？	
中华轩	坤书馆	天桥西市场	无　考	民初——？	
天外天	坤书馆	天桥西市场	无　考	民初——？	亦演什样杂耍
绿香园	坤书馆	天桥西市场	无　考	民初——？	
楼外楼	坤书馆	先农市场	无　考	民初——？	
水心花亭	坤书馆	北纬路东口迤北	无　考	民初——？	兼演什样杂耍
富元居	坤书馆	前门外大李纱帽胡同	无　考	二十世纪二十年代——四十年代	
桃　园	坤书馆	前门外大李纱帽胡同	无　考	二十世纪三十年代——？	
畅　园	坤书馆	前门外王广福斜街西口路南	张达三	二十世纪二十年代——四十年代	兼演什样杂耍
凤凰厅	坤书馆	东安市场	无　考	二十世纪二十年代——四十年代	
德昌茶楼	坤书馆	东安市场南花园楼上	无　考	民国二十一年(1932)——四十年代中期	曾名德兴茶社七七事变后改名娱兴茶社，后又改名舫兴茶社
新中国茶社	坤书馆	东安市场南花园内	蔡　氏	二十世纪三十年代——四十年代	
欣蚨来茶社	坤书馆	西安门西安市场	无　考	民初——？	兼演什样杂耍
新香茶社	坤书馆	东安市场	鲍　氏	民初——？	兼演评书
新华游艺社	游艺社	前门外大李纱帽胡同	无　考	1950年——1953年	
蕖香游艺社	游艺社	什刹海北岸会贤堂饭庄前	无　考	二十世纪二十年代——？	上演什样杂耍
世界游艺社	游艺社	东单二条内东口路南	白凤鸣	二十世纪二十年代——1949年	上演什样杂耍

（续表十四）

名　称	性　质	地　址	经营者	从业年代	备　注
西单游艺社	游艺社	西单商场内	彭　氏	二十世纪二十年代——1949年	上演什样杂耍
银光游艺社	游艺社	王府井北头八面槽	无　考	二十世纪二十年代——民国三十三年(1944)年	上演什样杂耍
升平游艺社	游艺社	东安市场会贤球社内	无　考	民国三十四年(1945)——1950年	上演什样杂耍
进康游艺社	游艺社	西单长安戏院东侧	无　考	二十世纪三十年代——1954年	上演什样杂耍
吉顺堂茶社	杂耍园	大栅栏中部路南	无　考	二十世纪三十年代初——民国二十七年(1938)	
青云阁	杂耍园	前门外观音寺路北	无　考	二十世纪三十年代初——民国二十五年(1936)	
民众茶社	杂耍园	西单商场	无　考	二十世纪三十年代——民国三十七年(1948)	
民生茶社	杂耍园	西单商场	无　考	二十世纪三十年代——民国二十七年(1938)	
静轩茶社	杂耍园	西单商场	金子风	民国二十三年(1934)——民国二十八年(1939)	
麟园露天茶社	杂耍园	西单商场	白凤麟	民国三十二年(1943)——民国三十四年(1945)	
哈佩屋顶茶社	杂耍园	西单商场	无　考	？——民国二十七年(1938)	
鸣园茶社	杂耍园	西单商场	白凤鸣	民国三十一年(1942)——民国三十五年(1946)	
紫霞宫茶社	杂耍园	宣武门内头发胡同外以南路西	无　考	二十世纪三十年代初——三十年代末	兼演京剧清唱
迎秋茶社	杂耍园	前门外鲜鱼口内	黄迎秋	二十世纪四十年代——六十年代	

（续表十五）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
紫竹林	杂耍园	前门外观音寺西口路南	无　考	二十世纪四十年代初——四十年代末	
桃李园	杂耍园	西单商场内	冯愚林	民国二十四年(1935)——四十年代	原名民生茶社
万年茶社	杂耍园	不　详	无　考	清乾隆嘉庆年间——?	
乐春芳	杂耍园	地安门一带	无　考	清光绪年间——?	
景泰轩	杂耍园	不详	无　考	清光绪年间——?	
龙泉居	杂耍园	阜成门外龙泉居	无　考	民国七年(1918)——民国十三年(1924)	兼演京剧清唱
平乐茶园	杂耍园	崇文门外兴隆街	无　考	清光绪初年——民国初年	
凤鸣茶社	杂耍园	福长街二条东口	无　考	无　考	
柳泉居	杂耍园	金鱼池东侧	无　考	清代末叶——?	
鸿盛轩	杂耍园	东直门外红桥	无　考	清代末叶——?	
泰华轩	杂耍园	不　详	无　考	清光绪年间——?	
广和茶园（广和剧场）	剧　场	前门外肉市	查　氏 王善堂	明末——?	乾隆年间有评书、全堂八角鼓、莲花落等上演
天和茶园	剧　场	鼓楼南路东	无　考	清咸丰年间——民国十年(1921)	
天汇茶园	剧　场	鼓楼东大街	无　考	清咸丰年间——民国十年(1921)	
天乐茶园（大众剧场）	剧　场	前门外鲜鱼口内路南	万子和 吴明泉	清光绪初年——?	又名华乐园，中华人民共和国成立后改建名大众剧场

（续表十六）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
丹桂茶园	剧　场	东城金鱼胡同西口东安市场西门南边路西	无　考	清光绪初年——民国二十一年(1932)	
吉祥戏园（吉祥戏院）	剧　场	东城金鱼胡同西口内路南	刘燮之	清光绪末年——？	
庆乐戏园（北杂排演场）	剧　场	前门外大栅栏东口内路北	朱少峰 杨韵谱	清宣统元年——？	
中和园（中和戏院）	剧　场	前门外粮食店北口内路西	无　考	清光绪年间——？	
景泰茶园	剧　场	隆福寺街东口内	孙喜华	清末——？	后作来福戏院
文明戏院	剧　场	西珠市口煤市街南口外路北	无　考	清末——二十世纪五十年代末	后改名华北戏院
万胜轩	剧　场	天　桥	无　考	清末民初——？	中华人民共和国成立后改建成万胜剧场
同乐茶园	剧　场	大栅栏门框胡同路西	吴钦礼	清宣统元年——？	后为电影院
第一舞台	剧　场	前门外西柳树井街路北	无　考	民国元年(1912)——民国二十七年(1938)	
小桃园	剧　场	天　桥	无　考	民初——五十年代	
小小戏园	剧　场	天　桥	无　考	民初——五十年代	
丹桂戏园	剧　场	天　桥	无　考	民初——五十年代	
小吉祥戏园	剧　场	天　桥	无　考	民初——五十年代	
长安戏院	剧　场	西单十字路口以东路南	杨守一	民国二十二年(1933)——	
国华广播电台	商业电台	帅府园内路南	无　考	不　详	

（续表十七）

名　称	性　质	地　　址	经营者	从业年代	备　注
会友广播电台	商业电台	劈才胡同西口内路西	无　考	不详	
百力维广播电台	商业电台	正义路	无　考	民国二十七年(1938)——？	
中央广播电台	综合电台	西长安街六部口路北(现市文化局处)	日伪政府	民国二十七年(1938)——民国三十四年(1945)	民国二十八年(1939)改称北京广播电台
新生广播电台	商业电台	台基厂	无　考	不详	
燕声广播电台	商业电台	王府井大街帅府园内	无　考	民国二十七年(1938)——？	
中国广播电台	商业电台	前门外观音寺街	无　考	不详	
增茂广播电台	商业电台	台基厂	英商增茂洋行	民国二十七年(1938)——？	
民生广播电台	商业电台	王府井大街报房胡同西口路东	无　考	不详	
北平广播电台	广播电台	西长安街六部口路北(现市文化局处)		民国二十年(1931)——民国二十六年(1937)民国三十四年(1945)——民国三十八年(1949)	民国三十八年(1949)二月更名为新华广播电台
北京人民广播电台	广播电台	复兴门外真武庙二条4号	国　营	1959——	
中央电视台	电视台	复兴门外大街2号	国　营	1959——	
北京电视台	电视台	新街口豁口外皂君庙	国　营	1979——	

演　出　习　俗

北京的曲艺在不同时期逐步形成有不同的演出习俗。其情形大致可分为两大类。

其一，伴随着演出场所的发展变化而产生或消亡的习俗。

"画锅"是北京曲艺较早的演出形式，艺人们没有固定的演出场所，经常在街头、庙会上找块空地，地上画一圆圈，站在中间招徕观众，卖艺求生。这种演出形式简便易行，但观众的流动性很大，所以必须想方设法去吸引观众，"画锅"、"白沙撒字"等方法就是为适应这种演出形式而产生，并逐渐成为一种习俗延续下来。清末，相声、评书、单弦牌子曲及各种大鼓等趋向繁荣，旗籍子弟八角鼓票友为了生计纷纷"下山"，成为职业艺人，农村的职业或半职业艺人也流入北京城里卖艺，艺人的队伍日益扩大，演出场所也随着发生了变化，一部分艺人从明地转入杂耍园子、坤书馆、茶馆、书场、堂会等，开始产生了新的演出习俗，如"请支"、"点唱"、"打山阵"等。

其二，作为一个行业在维护自身利益的过程中而形成的习俗。

由于曲艺的世代相传，艺人的新老交替，逐步形成了各艺术门类的师承关系，艺人们都要靠这种师承关系来论资排辈，区别门里门外，以求生存繁衍。因而产生出"祭祖师爷"、"拜师收徒"、"拴班儿"、"盘道"等习俗。这类习俗是在一定的历史时期和社会条件下产生的，其中含有封建行会的成分，随着历史的发展而逐渐消亡了。其中只有拜师收徒传延至今，这种师承关系通过尊师爱徒以传授艺业，在保证演员队伍素质和演出节目质量方面能起到一定的积极作用。

中华人民共和国成立以后，随着社会体制的根本改变和社会经济的逐步发展，艺人的社会地位和经济生活都得到了极大的改变，曲艺艺术受到了中国共产党和人民政府的高度重视。专业演出团体和演出组织相继成立。艺人们的行艺方式经历了个体——民营——民营公助——国营的发展过程，过去"明地"、"走堂会"、"家档子"、走街串巷流浪卖艺的生活宣告结束，旧的演出习俗也被新的演出习俗所取代。中华人民共和国成立后新的传艺和演出习俗表现在以下方面：

一、办学习班、训练班。

1957 年 11 月，由北京市曲艺杂技工作者联合会筹办，成立了第一期曲艺学员班，聘请了许多有艺术成就的老艺人讲课。老艺人冲破了保守思想的束缚，以满腔热忱，将自己

毕生的艺术经验和心得体会加以总结整理，无保留地奉献给了后人。一批青年曲艺人才被培养出来。其后，中央广播说唱团、北京市曲艺团、中国人民解放军总政治部、文化部等单位也先后多次举办了各种类型、各种性质的曲艺学习班、训练班，为北京培养了一大批优秀的曲艺工作者，加工、创作了一大批深受欢迎的曲目、书目。

二、会演、调演、观摩演出、评比、比赛。

由于党和国家的重视，曲艺事业飞速发展，曲艺队伍空前壮大。在1952年中国人民解放军第一届全军文艺会演中，一大批反映部队生活的新创作的曲艺节目参加了演出。1956年3月，周恩来总理亲自指示在上海举行南北曲艺交流的座谈会和观摩演出。1956年的全国职工业余曲艺观摩演出中涌现出不少优秀的曲艺人才。1958年8月1日，第一届全国曲艺会演在北京举行，来自全国各地的曲艺工作者演出了一百多个曲艺节目。会演中，演员们互相观摩、切磋技艺，开扩了视野，增进了友谊，提高了艺术水平。此后，北京多次举办了各种规模的汇报演出、调演、会演及各曲种的评比、大赛，都收到了良好的效果，极大地促进了曲艺新曲（书）目的创作、曲艺人才的培养，这种演出形式遂成为一种新的习俗沿续下来。

三、座谈会、演唱会、讨论会。

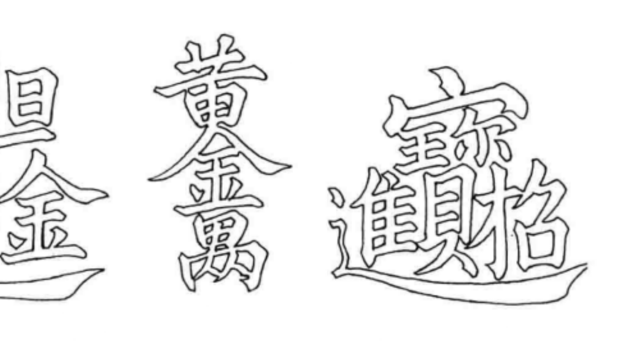
1951年5月5日，中央人民政府政务院发布了周恩来总理签署的《关于戏曲改革工作的指示》。其中指出："中国曲艺形式，如大鼓、说书等，简单而又富于表现力，极便于迅速反映现实，应当予以重视。除应大量创作曲艺新词外，对许多人民所熟悉的历史故事与优美的民间传说的唱本，亦应加以改造采用。"根据这一指示精神，广大曲艺工作者把挖掘整理传统曲艺作品和改革创新工作有计划地结合起来进行。在工作进程中，举办了各种形式的座谈会、演唱会。诸如《杨家将》说唱作品座谈会、新书目座谈会、京韵大鼓流派演出座谈会、山东快书流派演唱会、曲艺新作讨论会等。这种形式从中华人民共和国成立初期沿袭至今，已成为新的习俗，对于挖掘传统、改革创新，研究和发展曲艺艺术产生了极其重要的作用。

画　锅　旧时演出习俗。中华人民共和国成立之前，曲艺艺人社会地位非常低下，一些没有固定演出场所的人，只能在街头、村镇、庙会的露天空地上"画锅"卖艺。画锅是艺人的行话，方法是用白沙土在空地上撒一个大圆圈，直径约一米多，象征一口饭锅，意为靠卖艺换饭来养家糊口。艺人站在中间招徕观众，然后进行各种表演，观众围在圈外观看。这种表演方式简便易行，用艺人的话来说："俩肩膀扛着一个脑袋，有块地就能演"。但是收入却没有保障，"刮风减半，下雨全无"，就是这种演出生活的真实写照。

白沙撒字　旧时演出习俗。相声艺术在明地画锅演出时招徕观众的一种方法。此法最早始于清咸丰年间，相声艺人朱绍文（艺名穷不怕）惯用此技法。他随身携带一把笤帚、一副竹板和一个小布口袋，袋内装白沙子（汉白玉的粉末）。在其使活时，蹲于场内，以

地为纸，以沙为墨，右手撒字，左手击打竹板口唱太平歌词。例如在写“容”字时是这样唱的：

“小小的笔管空又空，能工巧匠把它造成。渴了来喝的砚瓦水，闷了来花笺纸上任意纵横。先写一撇不成个字，后添一捺把‘人’字成。‘人’字头上添两点儿念个‘火’，大火烧身最无情。‘火’字头上添宝盖儿念个‘灾’字，灾祸临身罪不轻。‘灾’字儿底下添个‘口’念个‘容’字，劝诸位得容人处且把人容。”



唱词通俗易懂，曲调悠扬悦耳。唱完了，字也撒好了，观众也围满了。这时，他根据字意谈古论今说笑话，每解释完一个字定能使人发笑。有时，他还撒出各种对联。其中得意的一副是：“画上荷花和尚画，书临汉字翰林书。”不仅对仗工整，并且顺念、倒念字音相同。在当时，北京城提起“穷不怕”来几乎是无人不知。他所使用的白沙撒字的技法为后来的相声艺人所用，代代相传。直到相声艺人从“撂地”转入杂耍园子，这个习俗才随着演出场所的改变而消亡了。

打　钱　旧时演出习俗。旧日的艺人不少是靠在街头、庙会上明地卖艺为生。由于条件所限，只能演一段儿收一回钱，即是向观众“打钱”。可是往往演完一段儿该打钱了，观众扭头就散了。演员为了稳住观众挣到钱，不得不用“生意口”拴住人甚至损人，如：“小哥儿几个伺候您一场不容易，玩艺儿是假的，精气神儿是真的。带着零钱，您费心掏点，带多了多给，带少了少给。您若一时不便没带钱也没关系，许您白瞧白看，请您站脚助威。您若看完扭脸就走，把人群撞个大窟窿，拆我们生意，那可是奔丧心急，想抢孝帽子戴。”艺人行话管钱叫“杵”，打钱分头道杵、二道杵、托边杵。头道杵就是说完一段由观众往场内扔钱；拾起来一数太少，就得要二道杵；如果还是不够，再向围在场子边儿上的要钱，叫做托边杵。

份金“归堆”　旧时演出习俗。在明地上演出的艺人，如有应邀赴杂耍园子、书馆登场的，所得之份金，须如数持回交到明地上，不得纳入个人腰包，谓之“归堆”，然后再与同班艺人分用。此规矩多由在相声场子或时调小曲场子演出的艺人共同遵守。

请　支　旧时演出习俗。北京的评书演员直到清末才逐渐从露天地拉场子进入书茶馆。评书演员在书茶馆说书时，每个演员说一部书，每部书说两个月，名为“一转儿”。按两个月一转儿计算，每一个书馆一年需要有六个演员轮换演出。所以，每年年初书馆都要

请下六个演员说书。请人之前，书馆的主人得找请事家，由请事家下帖代书馆主人邀请演员，然后在饭庄定上一桌酒席，于聚餐中商谈有关演出事宜，名为请支。席间，书馆主人根据演员的要求（因演员要接受几家书馆的邀请，所定时间不能和其他书馆冲突）和演员演出书目的内容，制定出全年的演出计划。一般书馆与说书演员挣钱按三七下账，比如挣一块钱，书馆三角，演员七角。每一转儿头天和末天的书钱都归演员，名为头尾不下账。也有与说书人交好者在书钱外另加钱的，例归说书人所有。书馆要想多挣钱就必须请到有叫座能力的好演员，才能上满堂座。而演员也愿意到地势好能上座的书馆说书。

请支这种习俗始于清光绪年间，首倡者是宣外大街路西胜友轩的主人刘某。其后各书馆才纷纷效仿。这种习俗一直延续到 1958 年，才改由曲艺演出团体统一分配演员。

破　台　旧时演出习俗。旧日，有茶馆初创评书业务，必要由请事家（评书界专门负责邀角的人）找一位说书人来“破台”，这头一个在该书馆登台献艺的人被称作“开荒”。

破台时有一套仪式：先在书台上设下神桌，桌上供有周庄王、文昌帝君、柳敬亭的牌位，说书人与书茶馆主人一起行叩拜礼，说书的还要念上一套类似喜歌的“吉利赞儿”，然后将祖师牌位焚化。礼仪之后，书馆主人将一个内装五元或十元大洋（最少也得一二元）的红封套放在书桌上，敬送说书先生，名曰“台封”。破台的当日挣下的书钱不下账，全部归说书人所有。

评书界内旧俗认为开荒破台者必将不利，所以那些具有一定影响的头二路角儿，无论如何也绝不给新书馆破台。只有那说书生意不景气的难以糊口的说书人，才来挣那“台封”。

评书的按“回”取资　旧时演出习俗。评书艺人在表演时以“回”为段落。书至一回，艺人便把末一句一顿，如：“黄天霸——翻身栽倒。”以此种语气表示到此落回。早年间一场书通常以六回为正书，其中第一回较长，时间比其他回多两三倍。正书后为续书，一次续二回或三回。听众如在续书之后仍想请艺人再说几回，提请的人须加钱，谓“烦几回”，但必须知道此处是否为扣子，否则说书人不易接受。后来就发展为一场说足若干回，再无正书、续书之分。

评书场的收钱方式，初时用笸箩零打钱，说一回书打一次钱，每回若干文。后改作正书打一次钱，续书续一次打一次钱。有的书馆，由于一些每日必到的书座觉得这种方式麻烦，便在开书前一次收足，戏称为“通票”，而对生书座仍零打钱。民国二十二年（1933）以后，北京各个书馆均逐渐改零打钱为通票。以上方式收现金。

也有一些书馆不收现钱，备大小两种竹牌，由听书者在开书前买下，听书收牌。大牌可听一场，小牌可听一回。后来多弃此方式不用。

底座儿　旧时听书习俗。来书馆听书的人，通称“书座儿”，分偶然一顾的和每日必到的两种，前者称流水座儿，后者称底座儿。凡底座儿多有各自选下的固定座位，往往离书

台较近，有靠头并且得听。每日开书之前书座儿未到之时，即有书馆的伙计将反扣的茶碗提早放在各位底座儿的桌子上，表示此处已有人定下，旁人不便就座。底座儿客人多有自己制作的棉垫存在书馆内，随用随取。

至每转儿书末一日，一些底座儿往往于书钱外另赠些许“送行钱”，数目不拘多少，只为联络感情。

饮　场　旧时演出习俗。杂耍园子的演出，与旧日京剧演出一样，有在演唱中间检场者上台给演员送水喝的习惯，称作“饮场”。此举有两个目的：一是让演员润润喉咙；二是后台若发生了事，如接场演员没有按时进后台等，检场者便可利用这个机会“通知”场上的演员及时采取应变措施。

坐　弦　旧时演出习俗。杂耍园子演出时，常有一位三弦乐师待坐在后台，如遇某演员没有弦师或固定的弦师因故未到，便由他临时顶替上场伴奏。此称为“坐弦”，亦称“官中弦”。

坐弦者须有长期的艺术经历。丰富的实践经验，能以掌握诸如京韵大鼓、梅花大鼓、单弦牌子曲、铁片大鼓、西河大鼓等以三弦为主要伴奏乐器的多种北方曲种的伴奏方法，且熟悉众多曲目的唱词、唱腔，方能运用裕如、得心应手，不仅起到“救场”的作用，还能保证一定的演出质量。此类艺人多以技艺广博著称。

“歇穴”与“换穴”　旧时演出场所之习俗。杂耍园子演出有“歇穴”、“换穴”之说。歇穴，谓因粉饰园子门面、修理设备而停演。换穴，谓因演出者更换场所而停演。无论歇穴还是换穴，每年均有一定日期，即在农历正月十七、十八，五月初六及八月十六这几日，如期歇换，办理妥当后再开演。

打山阵　旧时演出习俗。上堂会演出是旧社会曲艺艺人的重要经济来源之一。堂会演唱的曲目是堂会主办者和艺人双方经过协商确定的，演出费也是事先定好的。艺人若想增加收入就必须想办法另外多加演一些曲目。堂会上往往宾客很多，人们一边喝酒，一边听曲儿。这时候，由一些年轻的女艺人（名角除外）到各桌上请宾客点唱曲目。按规矩谁点唱由谁单掏钱，一般宾客都爱面子，怕被别人瞧不起，再加上乘着酒劲儿，比较兴奋，便都要点上一段。这样，演员就可以多一些收入。艺人管这种方式叫作打山阵。

拴挑子　旧时演出习俗。挑子是一种放置乐器和道具的容器。为黑漆漆成的高圆笼，两个圆笼一挑，一边圆笼里装乐器，另一边圆笼里装道具。每挑前面的圆笼外边嵌有铜字。有了挑子，就算有了演出单位，到时候就会有人前来邀请。拴挑子分为两种，一种是票房，一种是生意门。票房的挑子上嵌的是四个字，如“群俗访雅”、“醒世金铎”等。票房的名称俗称“挑蔓儿”，票房拴挑子的主办人称“把儿头”，给票房做实际工作的称为“治事的”。因子弟票友不收钱财，自命清高，为区别于艺人戏班的班儿头，方改称“把儿头”（满语，负责人的意思）。有了“挑蔓（又作万）儿”的票房必须得到其他票房的承认才行，这就要由新

成立的票房"把儿头"大摆筵席，请所有票房的票友吃一顿饭，叫做"贺蔓儿"。贺过蔓儿的票房，才能被同行公认。生意门"拴拢子"的情况与票房大致相同，不同的是，生意门的拢子上是三个字，如"宝全堂"、"凤元堂"，叫作堂号。

拜师收徒　行艺习俗。在旧社会，艺人为了维护自身的利益，都严格遵循师承关系。做艺者必须磕头拜师才算有了门户，同行才会予以承认。否则，将会被同行骂为"没爹"(因那时师徒关系是"一朝为师，终身为父"，徒弟对师父负有养老送终的义务)，并可禁止其演出。

曲艺各门类中拜师的情况大致相同。以相声为例，拜师时，必须得有"引"、"保"、"代"，即引师(介绍人)、保师(保证人)、代师(代教人)。还要求请"说评书的"、"变戏法儿的"、"唱八角鼓的"、"练把式的"各门来一位师父。在饭庄定下几桌酒席，举行拜师仪式。届时要立"门生帖"(即字据)，通常上写："师道大矣哉，入门授业投一技所能，乃系温饿养家之策，历代相传，礼节隆重。今有×××(师赐艺名××)情愿拜于×××门下，受业学演相声。三年期满，谢师效力一年。课艺期间，收入归师，吃穿由师供给。自后虽分师徒，谊同父子。对于师门，当知恭敬。身受训诲，没齿难忘。情出本心，绝无反悔。空口无凭，谨据此字，以昭郑重。"下面即是艺徒签字画押。引、保、代师签字画押。×年×月×日立。"有的还写有"四路生理，天灾人祸，车轧马踏，投河觅井，悬梁自尽，各听天命，与师无涉。中途辍学，赔偿三年膳费"等词句。然后，烧香供祖，给师父磕头，师父按辈给字，为徒弟起艺名。拜师之后，大家彼此贺喜，然后入席聚餐，后各自散去。

另外徒弟尚分"授业"、"拜门儿"、"寄名"等类。授业即"入室弟子"，大多数从幼年学艺，受到较系统的传授。"拜门儿"一般是带艺投师，在原有基础上再受些指点。以上两种都有拜师仪式。寄名则无拜师仪式，只凭一封信或一句话就算某老师的弟子了，故又称"口盟"。再有就是"带拉师弟"，艺人由于年龄或其他原因，不便将投者收作徒弟，则替师父收为弟子(算作自己的师弟)，其仪式与拜师大致相同。

中华人民共和国成立后，拜师仪式多有改进，免去诸多繁文缛节，不再拜祖师，并且以给老师鞠躬取代磕头。

祭祖师爷　旧时行艺习俗。鼓曲艺人以周庄王为祖师爷。杂耍园子里演曲艺，后台都设有周庄王的牌位，有的园子有佛龛、香炉、蜡扦儿，有的园子只有一个牌位，上写"周庄祖师之神位"。演员在上台之前先要向祖师爷作揖。

相传周庄王是农历四月二十八生日，因与药王孙思邈的生日是同一天，故尔将祭周庄王改为四月十八日。东城崇文门外东南角有个庙叫药王庙，庙的配殿是供周庄王的，每年农历四月十八，不要任何人通知，曲艺艺人们便自动来到药王庙聚会，为周庄王祝寿。大家凑在一起，每人都出点钱，多少不论，如刘宝全、白云鹏、白凤岩等人都出两元，其他人也有出十吊(当二十文的大铜元，五枚为一吊)的、八吊的，最少两吊钱。如果哪个艺人没钱，只

要是拜过师收过徒的门里人，也可以进去。每年由本会艺人轮流推一位年纪较大、辈分较高的艺人出头操办此事，买点面、肉之类的东西，拜完祖师爷之后大家聚餐。吃完之后算账，承办人根据这一顿的盈余情况，列出单子，把余下的钱交给下一届承办人，并且向大家公布账目。

给周庄王祝寿之日，旧时曲艺、杂技艺人又称“曲艺节”，这项活动主要起联络艺人沟通感情的作用。

每至春节，艺人依例要祭祖师爷。农历三十晚上，以红纸书写神位，两旁并配有对联。神位下摆有香烛及三堂供——蜜供、水果、月饼。弦子、四胡等乐器须贴上“福”字。正月初五将神送走。

中华人民共和国成立以后，此习俗消亡。

盘　道　旧时行艺习俗。旧时曲艺艺人，按规矩都得有师父。如果没拜过师父，没有家门，就不准其人作艺挣钱，即便挣了钱也有同行人前来干涉。该种习俗于评书、鼓书界最兴。

盘道也称“携家伙”。以评书为例，同行的艺人走进书场，见到生人行艺，便用书桌上放的手巾将醒木盖上，将扇子横放在手巾上，然后瞧这说书的怎么办。如若说书的没拜过师，不懂这些事，来人就把演出道具连同所挣的钱一并拿走，不准这说书的再说书了。艺人称之为“收笸箩”。如果说书的是有门户有师傅的，遇上盘道的也不能翻脸打架，必须按本行的规矩行事。要先用左手拿起扇子，说：“扇子一把抡枪刺棒，周庄王指点于侠，三臣五亮共一家，万朵桃花一树生下（说到这里放下扇子，将毛巾拿起来往左一放），何必左携右搭。孔夫子周游列国，子路沿门教化。柳敬亭舌战群贼，苏季子说合天下。周姬佗传流后世，古今学演教化。”说完末句一拍醒木继续说书，盘道的就不敢再说什么了。如若说书的为人狡猾，说完这套词儿再用毛巾把醒木盖上，扇子横在毛巾上，叫这盘道的拿开。盘道的也得按照说书的动作另说一套词：“一块醒木为业，扇子一把生涯，江河湖海便为家，万丈波涛不怕。醒木能人制造，未嵌野草闲花，文官武将亦凭它，入在三臣门下。”说完，拍醒木替说书的说下一段书来才能走。如果盘道的不会这套词儿，并且替其说一段书，不但携不了人家的家伙，还得按规矩包赔说书的一天损失。

盘道的事在清代屡见不鲜，进入民国以后就不多见了。

替买卖　旧时演出习俗。评书艺人在书馆演出期间，如逢家中有喜丧等大事来不了，便可请同业之人替他说一天，谓之“替买卖”。按规矩，替说书者所挣的钱不能自己拿走，要存在柜上，称“把杵头儿（钱）挂起来”，仍归原说书人。唯师父替徒弟说书例外，可以将收入全部带走。

掌着买卖不拿腿　旧时演出习俗。评书艺人在台上说书时，无论亲戚、朋友还是师父进了书馆，均不用行礼、请安，来者亦不得怪罪，谓之“掌着买卖（说着书）不拿腿（不施

礼)”。

龙须凳的讲究　旧时演出习俗。撂地演出的评书露天书场,须在书桌的正前方摆设一张大桌,桌上有木质香槽(内插鞭杆香,供听众点烟用)、打书钱的小笸箩等物。桌后数十条大板凳一行行排列;桌前左右各横一条长凳,名“龙须凳”。两条龙须凳看似平常,却有一些严格的讲究:

一,说书人唯有正支正派者方准许摆设两条龙须凳,否则必须撤去一条。

二,同行的生意人来到书场,可白听书不付钱,但只能坐在大桌后面的板凳上,绝对不许坐桌前龙须凳。

三,坐在龙须凳上的听客,皆为当地一些有身份的头面人物。说书打钱历来从龙须凳上打起,凡坐在此处的人没有不给钱的,且往往要比一般人给得多。

同行听书的规矩　旧时演出习俗。评书界有个不成文的规矩,大凡一入其门,学会一两部书,就不得再随便去听别人的书。而一旦走入书馆,则须按场上说书人的意愿行事。若说书人把桌上的醒木一拍,再往后一拉,来者便可以留下听书;若说书人拍毕醒木向前一推,来者就得赶紧离开。

戒放快　旧时行艺习俗。艺人之间,谁要是说了大家都忌讳的话,就叫“放了快”。所谓快,共分八种,名曰“八大快”,谓指梦、桥、虎、伞、龙、蛇、塔、牙之事或词句。在艺人聚居处或旅馆里,每天中午之前(过了中午就没事了),尤其是早上,谁要是放了快,所有听到的人都不出去做艺了,一天的经济损失都由“放快”者包赔。如果遇到非说不可的情况,可以调着侃说,如“牙痛”可以说“柴吊”,“做梦”可以说“团黄粱子”等。

戒　越　旧时演出习俗。杂耍园子的演出,有这样一条不成文的规定,即同一曲种的两个演员在同一场演出中不得唱相同的曲目。由于演员们往往有在两家或三家园子之间赶场的情况,不可能都在开场前到齐,如果先有一个演员登台唱了某曲,后到的演员上场重复又唱此曲,便称之为“越”。凡“越”者须罚其上香,或摆宴席致歉。故此,后到的演员往往要在登场之前先向检场的人询问,以免犯“越”。初兴时,一日之中各场演出均不得“越”,后来改为一场(日场或夜场)中不得“越”。

鼓姬的“效力”演出　旧时演出习俗。活跃于坤书馆的女演员称为“鼓姬”,若得出师,或有嫁人弃业之举,须事先“效力”演出数日,将所得之资全部献与师父或收养人,然后方得自由之身。

文 物 古 迹

曲艺文物是历代传留下来的在曲艺发展史上有价值的物品。北京的曲艺异彩纷呈，由于种种原因，存留的文物却如凤毛麟角；同时，北京曲艺艺人旧日社会地位、经济地位极低，大多生活贫苦，文化水平很低，因此，艺术传流便主要靠师父教徒弟口传心授，致使很多传统曲艺节目的唱词、唱腔、音乐，由于没有文字记录而失传。部分刻本、抄本，如存于《霓裳续谱》、《白雪遗音》等书中的曲词，经整理出版后才得以保存。其他如"百本张"、"别野堂"售卖的抄本则大量散失民间，所存甚少。

北京曲艺的古舞台、古代演出场所，由于历史的发展、时代的变迁，如清末最负盛名的八大书馆等均已不复存在，天桥、隆福寺、白塔寺等演出场地也改变了原有的面貌。只有故宫内的风雅存小戏台和北海公园里的濠濮间依然完好如初。

此外，有关北京曲艺的年画、珍贵的节目单、演出照片等，由于历来不被人们重视，除少量的保存下来，大都难以寻觅。古代乐器当时使用破损后即行丢弃。一些老艺人用过的乐器、道具，在其去世之后，家人都未予以保留。

中华人民共和国成立以后，有关部门对曲艺艺术非常重视，收集整理了大量北京曲艺的传统节目，记录下一批书词、曲词，以及音乐伴奏和表演经验等，为后人留下了宝贵的文化遗产。可惜，在十年动乱中，这些珍贵资料大都散失。二十世纪七十年代末期以来，在广大曲艺工作者共同努力下，抢救文化遗产的工作取得了可喜的成绩，曲艺文物的收集、整理工作也得以重视。

风雅存小戏台　曲艺古迹。

位于故宫重华宫以东、御花园以西的漱芳斋，始建于明代。清乾隆五年(1740)重修漱芳斋时，在院内增建了一座中型戏台和一个室内小戏台。室内小戏台人称"风雅存"，位于漱芳斋室内最北部，坐西朝北，戏台面积约十平方米。戏台前边的两根圆柱上有一副对联，为"自喜轩窗无俗韵，聊将山水寄清音"。檐下横额书"风雅存"。戏台结构精巧、典雅别致。室内摆设各种雕花硬木坐椅，陈设着诸多古玩字画。

漱芳斋室内的风雅存小戏台适宜演出小型戏曲及曲艺。据考证和记述，乾隆和光绪两朝演出最为兴盛，慈禧最爱听戏和曲艺，升平署档案中记载了当时被召进宫内演唱的艺人姓名和剧目、曲目。

濠濮间　相传清初时原为蔡状元府。始建于清乾隆二十二年(1758),位于北海公园内东侧。山石环绕,树木茂密,环境清幽。濠濮间前边有一座石牌楼,牌楼上有石刻的一副对联,上联“蘅皋蔚雨生机满”,下联“松嶂横云画意迎”,横批“汀兰崖芷吐芳馨”。牌楼后面是一潭碧水,水上有一曲折小石桥通往濠濮间。濠濮间坐南朝北,东西长十二米,南北宽六点四米,面积七十七平方米,厅房四周有十六根柱子,内有八根柱子。房前有一副对联,上联“半山晨气林烔迍”,下联“一枕松声涧水鸣”,横批“壶中云石”。清朝皇帝有时来这里游览、吃酒。慈禧在颐和园未修以前,到了夏季也常来此避暑,听评书。



濠濮间

“穷不怕”的刻字竹板　清末相声艺人朱绍文(艺名“穷不怕”)行艺时所用。

竹板(艺人称手玉子)为两副,一副上刻“满腹文章穷不怕,五车书史落地贫”,已无下落。另一副现藏民俗学家常惠处。竹板长约十二点五厘米、宽约四点九厘米,呈椭圆形,一式两块,油光闪亮,无磕碰损坏。正面无字,背面刻着四句五言诗,每块板上各两句,诗句是:“日吃千家饭,夜宿古庙堂;不作犯法事,哪怕见君王。”

傅士亭书折　清末民初铁片大鼓演员傅士亭所用,书折是供观众挑选节目使用的。该书折外面有一个蓝色硬纸壳套,长八点九厘米,宽五厘米,正面中间贴着一张白纸条,白纸条上又加贴一张略小的纸条,上写着“傅士亭书折”五个字。书折每面长八点八厘米,宽四点七厘米,正反共四十面,封面写着“层层见喜”四个字,然后从右向左顺序写着上演曲目。正面每面写两个曲目,背面每面写一书目。共写有短篇曲目四十四个,分别是:(正面)《富贵图》、《刘龄(伶)醉酒》、《蓝桥相会》、《蓝桥相会》二本、《小拜年》、《刘二姐拴娃娃》、《丁香割肉》、《丁香割肉》二本、《丁香割肉》三本、《丁香割肉》四本、《双配河》、《双配河》二本、《双配河》三本、《武松发配》、《大闹十字坡》、《高俊宝下南唐》、《双锁山》、《刘金定下山》、《摔子劝夫》、《宋江坐楼》、《武家坡》、《红(鸿)雁捎书》、《赶三关》、《王二姐思夫》、《宝玉探病》、《妓女告状》、《香(湘)子上寿》、《讨封归山》、《渡(度)林英》、《渡(度)林英》二本、《渡(度)林英》三本、《独占花魁》、《铁关(冠)图》、《铁关(冠)图》二本、《吴三桂请清兵》、《朱买臣修(休)妻》、《朱买臣赶考》,(背面)《马前泼水》、《红月娥做梦》、《崇祯爷殡天》、《明末清初》。长篇书目从左向右写,共十五个,分别是《彭公案》、《薛仁贵征东》、《秦英征西》、《大破孟州》、《三泉阵》、《薛家将》、《杨家将》、《呼家将》、《罗通扫北》、《薛刚反唐》、《七贞小

八义》、《五女兴唐》、《再生缘》、《隋唐响马传》、《十粒金丹》。

书折在民国二十八年(1939)归于华北广播协会,现存北京市艺术研究所。

蒙古车王府曲本　清代北京蒙古车布登札布王府收藏的曲艺、戏曲唱词刻本和手抄本的总称。民国后大量曲本由王府散出,民国十四年(1925)为北京孔德学校所购得,其中手抄本的曲艺和戏曲唱本一千四百余种,二千一百册,经顾颉刚整理编成分类目录,总名为"蒙古车王府曲本"。这批曲本,藏北京大学图书馆。之后,孔德学校又购得一批,计二百三十种,二千三百余册,内容与第一批衔接,纸张、墨色、装帧完全相同。这批曲本,于1954年移归首都图书馆收藏。之后,首都图书馆又从北京大学抄制了第一批曲本而成为《蒙古车王府曲本》的全璧,总计一千六百余种,四千四百余册。

曲本分为曲艺和戏曲两大部分。其中曲艺部分,包括子弟书、鼓词和杂曲三类。子弟书二百九十七种,鼓词三十九种,杂曲五百三十三种(篇)。杂曲中最多的是马头调,其次是岔曲、牌子曲和赶板。此外有快书、莲花落、湖广调、南园调、一枚针、鲜花调、济南调、代福建调、边关调、乐亭调、琴腔、天津调、叹十声、焰口、西江月、十二月、太平年等。

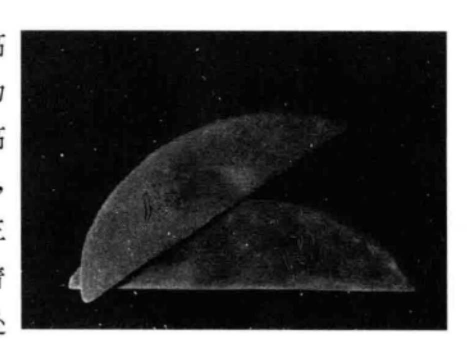
曲本大多是明清两代的作品,尤以清道光至光绪间作品为最多。这些曲本,除少数子弟书中还可以找到它的作者外,其余绝大多数不著录作者姓名,而且从未刊刻过。比照其内容,有的和现在的通行本相同,而大部分都不同;有的已经失传。除了它的艺术价值以外,某些曲本如子弟书中有不少描写当时北京社会情况,以及风土人情为题材的作品,保存了重要的社会生活史料。

荣剑尘曲词抄本　单弦演员荣剑尘所唱曲目唱词抄本。

荣剑尘曲词抄本共十四本,一曲一本。抄本长二十六点五厘米,宽二十厘米,外皮是深蓝色布面,右上方有红纸条,上写曲目名称。

荣剑尘曲词抄本的曲目分别是《细侯》、《贞娥刺虎》、《杜十娘》、《水莽草》、《蝴蝶梦》、《花魁》、《黛玉焚稿》、《沉香床》、《胭脂》、《钱秀才》、《翠屏山》、《双生贵子》、《卓二娘》(四本)、《鸿鸾禧》。抄者为一张姓票友,抄写年代不详。

抄本现存北京市艺术研究所。



高元钧的鸳鸯板　山东快书的击节乐器。高元钧的师傅戚永立于宣统二年(1910)置备。质地为黄铜,两块板一样大小,底边长十三点四厘米,弧高四点三厘米。戚永立用此板演唱于山东、河北等地,民初享誉曲坛,人称"独行千里一只虎"。民国三十三年(1944),戚永立将此板传与徒弟高元钧,高元钧着人于二板上分别刻写"高元钧"三字,遂携此板四处献艺。1952年,高元钧将板赠与徒弟刘洪滨。故此板现存于中国人民解放军战友文工团刘

洪滨处。

潘诚立收徒合影 照片摄于民国十六年(1927)四月十二日。是日，评书艺人、北京评书研究社社长潘诚立(即潘钰峰)收徒李豫鸣，于隆福寺宏升饭庄举行拜师仪式，北京评书界名流多来祝贺，遂于饭庄厅外合影留念。

合影原片长二十八厘米，宽二十一点五厘米。片头印有“民国十六年阳历四月十二日评书研究社潘钰峰社长收门人欢宴来宾合影志盛”题字。中有五十人，皆站立，大致分四排排列。其时距今久远，大部分人已难指认。少数能辨明身份者列名如下：

第一排：计十三人。左二为高阔轩，左四为陈士和，左六戴黑帽者为李豫鸣，左七为潘诚立，左九为金傑郦，左十二为李万兴；

第二排：计六人。左二，李豫鸣身后左者为品正三，左三，李豫鸣身后右侧穿白衣者为廷正川，左四，潘诚立身后右者为刘云清；

第三排：左一为连阔如，左四，廷正川身后者为傅阔增；

第四排：右三，戴眼镜者为金受申，右四，戴眼镜者为袁傑英，右八为王傑魁。

该照片由北京宣武说唱团陈荫荣收藏。

金万昌等五音联弹表演照 照片拍摄时间不详。依照片上所反映的人物年龄判断，当摄于二十世纪二十年代与三十年代之间。照片为梅花大鼓五音联弹演出照，长二十九厘米，宽二十二点六厘米。站立者金万昌，坐于椅上的伴奏者从左至右依次为霍连仲、王贞禄、宋万荣，刘文有。

该照片现存中国曲艺家协会。

福德游艺社合影 福德游艺社是为京韵大鼓演员刘宝全挑班组织的行艺团体，专门演出什样杂耍。此照片于民国二十七年(1938)摄于北京华北戏院，时逢刘氏六旬晋九生日，遂有此举动，以示庆祝。照片上方题写二十一字，即“戊寅年十月十五日福德游艺社全体摄於华北戏院”。座中计三十九人，分四行排列，其中多为曲艺艺人，亦有一些杂技艺人，不少曲艺演员已在当时享誉曲坛。择要列名于下：

第一排：左一为莲花落演员赵翠卿，左三为京韵大鼓演员方红霞，左五为京韵大鼓演员刘宝全，左六为梅花大鼓演员郭筱霞，左七为河南坠子演员姚俊英，左八为京韵大鼓演员方红宝；

第二排：左一为相声演员“大烧鸡”，左二为弦师王万芳，左三为相声演员张德泉，左五为掌班刘宝全之子刘绍清，左六为相声演员张杰尧，左七为单弦牌子曲演员常澍田，左九为滑稽大鼓演员杜玉衡，左十为拆唱八角鼓演员果万林，左十一为莲花落演员贾凤祥，左十三为检场的张三；

第三排：左四为拆唱八角鼓演员杜贞福，左八为弦师韩德荣，左十一为拆唱八角鼓演员尹福来，左十三为刘宝全的跟包吴国珍；

第四排：左一为弦师钟少亭，左二为弦师钟德海。

此照片为李迢鹏处的复制件。原片藏于韩德荣处。

北京鼓曲长春会合影　摄于民国二十八年(1939)农历四月十八日。是日，北京鼓曲长春会依照惯例组织有关艺人聚集药王庙后殿偏殿，举行祭祀祖师周庄王的活动，与会者遂合影留念。



合影原片长八十厘米，宽二十厘米，片头印在“中华民国二十八年旧历四月十八日北京市鼓界长春会祖师圣诞全体合影纪念”题字。中有二百余人，分四排，第一排席地而坐，第二排坐在板凳上，第三、四排分高低站立，第四排后面另有三人高于所有人突出站立。人员包括鼓曲艺人、相声艺人、杂技艺人，及杂耍园子、坤书馆的管事、伙计，并个别艺人家属。择要列名于下：

第一排：中间二十余名女童，为天桥坤书馆的“小女班”演员。左二十六为铁片大鼓演员彭子富，左二十七为拆唱八角鼓演员杜茂田；

第二排：左六为京韵大鼓演员佟寿芝，左九为联珠快书演员赵松山，左十为联珠快书演员梁佩琴，左十一为京韵大鼓演员李兰芬，左十二为京韵大鼓演员李兰舫，左二十六为河南坠子演员姚俊英，左二十七为京韵大鼓演员王金凤，左三十一为拆唱八角鼓演员果万林，左三十二为莲花落演员贾凤祥，左三十三为梅花大鼓演员金万昌，左三十四为长春会负责人、莲花落演员巩成利，左四十七为京韵大鼓演员小玉蓉，左四十八为梅花大鼓演员宋大红，左五十六为岔曲演员阿鑑如；

第三排：左二为拆唱八角鼓演员尹福来，左三为单弦牌子曲演员曹宝禄，左九为滑稽大鼓演员叶德霖，左十三为莲花落演员屈国瑞，左十八为弦师马长青，左二十三为相声演员郭启儒，左二十五为联珠快书演员德俊峰，左二十八为拆唱八角鼓演员杜贞福，左二十九为莲花落演员贾玉山，左三十五为联珠快书演员葛恒泉，左三十七为长春会负责人、梅花大鼓演员王文瑞，左四十一为莲花落演员常旭久，左四十二为曲艺理论家金受申，左四十三为弦师霍春山，左五十为弦师周福安；

第四排：左十二为弦师白奉霖，左十三为弦师李国良，左十五为相声演员朱阔泉，左二十六为弦师宋德存，左二十七为木板大鼓演员史德华，左二十九为弦师宋志成，左三十为岔曲演员广少如，左三十二为相声演员高德明，左三十三为竹板书演员关顺鹏，左三十四

为弦师沈德元，左三十五为联珠快书演员曾振庭，左三十六为拆唱八角鼓演员顾荣甫，左三十九为相声演员绪德贵，左四十为相声演员白全福，左四十四为弦师李墨生，左四十五为弦师郑贞祥，左四十六为弦师韩永禄，廊下右二为相声演员张寿臣；

第四排后高突处：左一为相声演员赵玉贵。

该合影照片由北京市曲剧团宋志诚提供，现收藏于北京市艺术研究所。

刘宝全演出照　照片摄于民国三十一年(1942)七月二十六日。是日，刘宝全以七十三岁之高龄在北京吉祥剧场演唱京韵大鼓《双玉听琴》，韩德荣操三弦、钟德海操四胡伴奏。弦师前面有书桌一张，桌围为戴步申赠送，上题“刘宝全”三个大字，下为“鹤鹿呈祥”图案。这一年岁杪，刘宝全病逝。

该照片是迄今为止发现的唯一一张刘宝全演出照。原片钟德海处有存。

“大茄子”的坎肩儿、鼓板和折扇　滑稽大鼓艺人“大茄子”演出用的服装、乐器、道具。“大茄子”姓杜名昆字玉衡，北京昌平县土沟人。约生于清光绪二年(1876)，卒于民国三十年(1941)，师从张云舫，为滑稽大鼓“莱园子派”之一。二物距今近百年，系 1988 年 7 月北京大学中文系三年级学生受《中国曲艺志・北京卷》编辑部委托，利用暑期深入北京各郊区、县进行曲艺普查时，在顺义县发现索得。

坎肩儿为黑缎子面料，黑缎子衬里，高领对襟，领口、肩口、下摆均为黑缎子沿边，对开门子母扣纽襻五枚。身长五十七厘米，肩宽四十厘米，胸围五十厘米，下摆五十七厘米。

鼓板与通常曲艺艺人所用者无异。

折扇为洋漆棕色竹扇骨，扇长三十一厘米。扇面正面为画家宝如珍的题画《松梅图》，背面为天津书法家孟广慧的题诗。

三物存北京市艺术研究所。





北平市曲艺公会徽章　北平市曲艺公会制作。民国三十八年(1949)三月连同会员证一起下发公会会员。铜质，圆形，直径二点二厘米。正面蓝色烤漆为底，上有“北平市曲艺公会”七个字，阳文，铜色，分上下两行排列。背面刻有号码，为三位数。

该物现存北京相声演员孙玉奎处。

佟大方的拜师字据　相声演员佟大方拜金晓珊为师学艺所立之字据。字据立于民国三十八年(1949)六月，全篇一百四十三个字，无标点，毛笔书写在一张长二十五点八厘米、宽十八点二厘米的“北平市政府公文纸”上。字据为艺徒规定了受业内容、学艺期限、收入分配方法及应负担的责任。不知何因，是件只有立字据人签名，介绍人、保师、代笔师、师父均无签名。字据分正反两面，其文如下：

立字人佟大芳〔方〕艺名钰承情愿拜金凤魁字晓珊门下为授业学鼓曲书词代学口技言明六年为满期限期内所挣之钱与老师均分吃穿自备年期月满谢师后挣钱归自己并养赡老师直到养老送终钰承担负完全责任恐口无凭同众立字为证由国历三十八年六月日起至四十四年六月止双方各无返〔反〕悔立字为证

立字据人佟钰承

介绍人

保师

代笔师

师父

该物原为日本人芦川北平收集，现藏于崔琦处。

报 刊·专 著

说说唱唱　曲艺刊物。月刊，三十二开本。大众文艺创作研究会编辑，李伯钊、赵树理任主编。1950 年 1 月在北京创刊，1955 年 3 月停刊，共出刊六十三期。

该刊以开创民族的、大众的、科学的说唱文艺为主旨，力图通过所刊登的曲艺作品和大众诗作，表现出社会主义新时代的新风貌，以促进广大人民群众喜闻乐见的各种通俗文艺形式的繁荣与发展。六年间，发表曲艺作品二百余篇，其中大量的是新创作作品，及一部分经过加工、整理的优秀的传统作品，如快板《二万五千里长征》，单弦牌子曲《青年英雄潘天炎》，数来宝《战士之家》，相声《夜行记》、《飞油壶》，鼓词《邱少云》，评书《登记》、《一锅稀饭》，联珠快书《闹天宫》，山东快书《侦察兵》、《东岳庙》等。曾被演员们搬演于全国各地，受到观众们的好评。

曲　艺　全国性曲艺刊物。始由中国曲艺研究会主办，后改由中国曲艺家协会主办。曲艺杂志社编辑。专以发表新曲艺作品和经过加工、整理的传统曲艺作品及曲艺评论、研究文章。

1957 年 1 月创刊，首任主编赵树理，副主编陶钝。初为双月刊，十六开本；1958 年 1 月改为月刊，自 7 月号改为三十二开本；1960 年 7 月号，重新恢复为十六开本；1961 年 1 月再度改为双月刊，出至 1966 年第五期，因“文化大革命”开始而停刊。粉碎“四人帮”后，《曲艺》于 1979 年 1 月复刊，月刊，十六开本。截止到 1985 年 12 月，已出刊一百六十一期。

《曲艺》以马克思列宁主义、毛泽东思想为理论指导，贯彻中国共产党的为人民服务，为社会主义服务的文艺方向和“百花齐放，百家争鸣”的方针，以促进社会主义曲艺事业的繁荣发展。创刊以来，先后发表过一大批优秀曲艺作品，诸如评书《灵泉洞》、《山猫嘴说媒》、《三吃鱼》，扬州评话《陈洪辩罪》、《广陵禁烟记》、《陈毅拜客》，苏州评弹《真情假意》、《九龙口》，相声《找舅舅》、《女队长》、《假大空》、《威胁》，快板书《劫刑车》，数来宝《学雷锋》、《青海好》，京韵大鼓《韩英见娘》、《白妞说书》，好来宝《富饶的查干湖》等；重要的曲艺评论、研究文章有梅兰芳《谈鼓王刘宝全的艺术创造》、阿英《从王小玉到梨花大鼓》、王朝闻《寻书偶谈》等。

曲艺艺术论丛　曲艺理论研究丛刊。中国曲艺家协会研究部编辑，中国曲艺出版社出版。

1981年创刊。十六开本，每辑约二十万字。

该刊以马克思列宁主义、毛泽东思想文艺理论为指导，贯彻中国共产党的“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针和“为人民服务，为社会主义服务”的文艺方向，以推动曲艺理论研究工作的开展，促进曲艺艺术的繁荣。它通过所设的曲艺艺术研究、曲种研究、曲艺史料、曲艺音乐、新人、新作、经验、体会、传记、回忆录、曲艺交流、艺术随笔等栏目，广泛涉及曲艺理论、评论的各个领域，其中包括对演唱、伴奏、编写等各项专业问题的研究、经验的交流，对创作现状的思考，不同艺术风格、流派的介绍、探讨、争鸣，曲艺史料的发掘、搜集，有关曲种的新的发现与总结，曲艺新人新作的评介等多个方面。

《曲艺艺术论丛》自创刊之日至1985年底，总计出版六辑，发表各类文章一百六十篇，其中有傅钟《红军时期的说唱艺术》、臧立《试论我国说唱艺术的起源》、谌亚选《中国民间曲艺唱论》、王朝闻《触艺偶得》、陈汝衡《论南宋说话四家中“说公案”“说铁骑儿”应为一家》、沈彭年《闲话相声》、姜昆《李文化谈捧哏》、任光伟《子弟书的产生及其在东北之发展》、王素稔《八角鼓与单弦》、刘书方《伴奏八法》、(苏)李福清《说唱艺人石玉昆和他的清官包公及侠义故事》等。该丛刊以其突出的专业性、理论性、学术性，吸引着国内外众多的曲艺研究者和理论工作者。

中国俗曲总目稿　刘复、李家瑞等编著。国立中央研究院历史语言研究所民国二十一年(1932)印行。全书分上下两册，计七十余万字。有刘复所写《序》载于卷首，概要地介绍了该书的编纂过程及编目方法。

该书著录五四以来流行于北京、天津、上海、河北、江苏、广东、四川、福建、山东、河南、云南、湖北、安徽、江西等地的俗曲共六千零四十四种。其中，以风行北京者为最多，达四千一百零三种，计有岔曲、单弦、群曲、快书、子弟书、石派书、双簧、梅花调、乐亭调、十不闲、莲花落、大鼓书及〔马头调〕、〔湖广调〕、〔靠山调〕、〔西调〕、〔怯调〕、〔秧歌调〕、〔秦腔〕等种类。曲目以标题字数多少排列(无标题者取唱词首句)，标题字数相同者依首三字笔划多少为序著录，一曲有两个以上标题的互见编排。每一作品以“抄”、“木”、“石”、“铅”等字样作为抄本、木刻本、石印本、铅印本的区分，同时分别注有俗曲种类、流行地区、卷页及收藏单位各项内容，并引用该作品开首两行唱词，以使读者了解其大致内容。

北平俗曲略　李家瑞编著。国立中央研究院历史语言研究所民国二十二年(1933)印行，计二千册。全书十六万字。

该书以系统研究二十世纪三十年代流行于北平的“俗曲”为主旨，分说书、戏剧、杂耍、杂曲、徒歌五个种属，将六十二个艺术品种逐一加以论述。其中，属于曲艺现行曲种的近二十种，如说唱鼓书、子弟书、竹板书、快书、南词、滩簧、牌子曲、莲花落、数来宝、双簧、道情等；属于现行曲种的曲调或曲牌的近三十种，如〔利津调〕、〔湖广调〕、〔马头调〕、〔靠山调〕、〔边关调〕、〔五更调〕、〔扬州歌〕、〔四川歌〕、〔老八板〕、〔剪靛花〕、〔银纽丝〕、〔清江引〕等；余

者为戏曲、杂技、歌曲等形式。

作者以文论引证和实地调查结合的方式，评介了各种俗曲的沿革、演变、特色及流布情况，并于文末附该种俗曲的一篇词文与工尺谱示例。诸多示例系从《百本张抄本》、《车王府曲本》、《升平署抄本》、《北平图书馆乌丝阑抄书》等三千余种俗曲抄本中精选，除《红绣鞋》一种外，均原文抄录，未行删节。

江湖丛谈　云游客著。北平时言报社民国二十五年(1936)出版。书分三集，总计三十万字。

作者即评书演员连阔如，以身临其境所掌握的第一手感性材料，详细介绍了清末民初以来江湖诸行的行规、活动方式及北方一些大中城市旧式娱乐场所的沿革，披露了某些危害社会的江湖行当的黑幕与手段。其中相当篇幅涉及了当时广泛流行于北平、天津等地的丰富多彩的曲艺艺术，如评书、大鼓、相声、坠子、数来宝、竹板书等，分别对这些说唱形式的渊源、流派、演出状况给予阐述；细致描绘了茶馆、书场等各类曲艺演出场所；展示了一大批深有影响的曲艺演唱家，如评书艺人群福庆、刘荣安、田岚云、哈辅元、玉广昆、老云里飞、陈荣启，大鼓艺人白云鹏。相声艺人穷不怕(朱绍文)、万人迷(李德钖)、焦少海、常连安、常宝堃，竹板书艺人关顺鹏等，评介了他们的艺术造诣、演唱特色及拿手书目；记录了一系列如拜师、请支、盘道等曲艺艺人的行规。该书为曲艺史尤其是评书史、相声史的研究，提供了许多可资参考的材料。

北京俗曲百种摘韵　罗常培著。民国三十一年(1942)先在重庆出版，老舍作序。1950年经作者重新校订，由北京来薰阁书店以“古今民间文艺丛书专刊”出版，郭沫若题签，增加了林曦序言和作者自序。全书五万余字。

该书是一部专为说唱文学作者参考和使用的北京口语韵典。它不同于一般韵书的分部凑字，而是从流行于北京的一百种俗曲唱本中，用“丝贯绳牵”的方法归纳、整理出来的。书分上下两编。上编着重介绍了十三辙的沿革、北京俗曲百种提要(分曲名、体裁、调子、辙口数项)、北京俗曲百种的押韵法。下编以发花辙、梭波辙、乜斜辙、一七辙、姑苏辙、怀来辙、灰堆辙、遥条辙、油求辙、言前辙、人辰辙、江阳辙、中东辙的顺序，分别依照阴平、入作阴平、阳平、入作阳平、上声、去声、入作去声、合韵等项归类集合韵字，并举有例证，每例标有所出曲本的名称。

人民首都的天桥　张次溪编著。北京修绠堂书店1951年出版。第一版印数二千册。全书十八万字。

作者积二十年许对北京天桥的调查研究和学习所得，以民国二十四年(1935)所著的《天桥一览》为基础，进一步介绍了天桥的历史沿革与丰富多彩的生活风貌。书分九章，除对天桥的变迁史、初期的游乐、摊贩、吃食给予了介绍外，其中第四、五、六章，以约占全书一半的篇幅，集中论述了清代末叶至中华人民共和国成立之初展示于天桥的曲艺和杂技

等民间艺术形式的演变，各怀绝技的诸多艺人，及形形色色的大小演出场所。文中涉及八角鼓、相声、评书、双簧、十不闲莲花落、子弟书、大鼓书、坠子、太平鼓、渔鼓、弹词、数来宝、拉大片等多种流行于北京的曲艺形式，均在阐述各自形式特征、历史源流之后，又附录说词、唱词片断加以形象化说明。该书还为随缘乐、石玉昆、穷不怕、老云里飞、万人迷、焦德海、双厚坪、百鸟张等数十位在北京观众中深有影响的曲艺艺人立传，分别就其艺术特色、拿手书目曲目、师承关系等方面给以介绍。

俗讲、说话与白话小说　　曲艺论文集。孙楷第著。1956 年作家出版社出版，全书七万三千字。共收有论文五篇：《中国短篇白话小说的发展与艺术上的特点》、《宋朝说话人的家数问题》、《说话考》、《词话考》和《唐代俗讲轨范与其本之体裁》。书前有郑振铎写的序言。书中论文对唐代俗讲、宋代说话及其与中国白话小说之关系的考订与论述，较受学术界重视。出版一年后即 1957 年又印行过一次，印数累计三万册。

子弟书总目　　傅惜华编著。民国三十五年(1946)傅惜华以其碧蕖馆藏书中的子弟书曲本编成总目发表。中华人民共和国成立后，经过重新增补，于 1954 年交由上海出版社印行了《子弟书总目》单行本，全书十万零二千字，第一版印刷二千册。该书是现存子弟书曲本目录的总汇，书中著录了首都图书馆、北京大学图书馆等公藏及程砚秋、马彦祥、阿英、傅惜华等各家私藏的子弟书曲本目录四百四十六种，均注明版本出处和收藏情况。目录之前，有编者所作《子弟书总说》。文章提纲挈领地叙述了子弟书的起源、历史、体裁特点，并将子弟书作品的取材范围归纳为四个方面，即明清通俗小说、元明清杂剧和传奇、北京流行的京剧剧目及北京的社会生活。文章也涉及到子弟书作家、著名艺人、音乐曲调。还有《引用书解题》一文，对本书引用的子弟书目录如《百本张子弟书目录》、《别野堂子弟书目》，以子弟书曲本形式出现的《集锦书目》，以及《中国俗曲总目稿》一书中著录的子弟书书目，收入郑振铎编《世界文库》中的《东调选》、《西调选》中的子弟书作品等，均作了概要的介绍。是曲艺研究工作的重要参考书之一。

单弦音乐　　曲艺音乐曲集。系北京群众艺术馆所编北京民间音乐研究资料之一。1956 年由北京宝文堂书店出版。第一版印一千册。未标字数。这个集子是北京市音乐工作组自 1953 年 5 月成立以来，多次采访单弦艺人，陆续搜集整理而成的。是一本具有研究价值的资料集。

集子开头部分，是万苇舟所写的代序《单弦音乐介绍》，主要内容包括：(一)单弦的发展轮廓；(二)牌子曲与时调小曲及其他形式；(三)常用的牌子及西韵、马头调、黄鹂调；(四)单弦音乐方面的一些问题；(五)结语。其后则是本集主体，为带曲谱的唱例，分为：一、岔曲(八段)；二、《十里亭》(整本牌子曲)；三、《双锁山》(整本牌子曲)；四、牌子曲(四十二个)；五、时调小曲(二十二个)；六、其他(八段)。演唱者有王万芳、德润田、韩德福、刘宝光、常澍田、姜蓝田、金小山、尹福来、王秀卿、刘荩臣、谭凤元、韩杰远、钟德海、蔡子明等。由音

乐工作者万苇舟、柳宗厚、章辉、吴扬等记谱。

敦煌变文集　王重民、王庆菽、向达、周一良、启功、曾毅公编。人民文学出版社1957年8月出版，1984年8月再版。全书六十八万三千字，上下两册，竖排繁体字排版印刷。据书前"出版说明"称，该书"将国内外公私收藏的变文之类的东西，尽可能地分别拍摄照片或抄写，根据一百八十七个写本，过录之后，经过互校，编选了七十八种，计分正文八卷。篇中有旁注，篇末有校记。在争取保存原貌的要求下，力求读者披阅的便利。对于研究者的资料供应，本书应该被认为是从来变文辑本中最丰富的一部"。正文八卷的分类，据书中《敦煌变文集叙例》，"先依历史故事与佛教故事分为两大类。历史故事又依文体有说有唱、有说无唱和对话体分为三卷，每卷更依历史时代次序之。佛教故事则依佛（释迦）的故事、佛经讲唱文和佛家故事，亦分为三卷。押座文及其他短文则置于末后，总为一卷。又《搜神记》与《孝子传》包含着变文的原始资料，别分一卷"。书末还附录有曾毅公辑录的《敦煌变文论文目录》，依"一、目录"，"二、变文"，"三、通论"，"四、专题研究和跋"分别收录了有关变文目录、变文作品与资料，变文理论与研究方面的书籍与文章目录共一百零六种。是研究曲艺史、曲艺文学和变文本体较为权威的重要文献。

鼓曲研究　中国曲艺工作者协会组织写的"曲艺研究丛书"之一种，作家出版社1959年出版，印数五千册。四万七千字。王尊三、王亚平、白凤鸣、王决、沈彭年集体讨论，沈彭年执笔。分五章：一、鼓曲及其艺术特点；二、鼓曲的发展和问题；三、鼓词曲词创作中的几个问题，论及鼓词曲词的格律、体裁、章法、刻画人物的手法、环境描写、运用语言等方面的问题；四、鼓曲演唱艺术及其革新，论及鼓曲演唱艺术的特点、唱工、表演、伴奏和艺术革新中的问题；五、为鼓曲艺术的无限繁荣而努力。

曲艺音乐研究　中国曲艺工作者协会组织写的"曲艺研究丛书"之一种，作家出版社1960年出版，印数六千册。六万五千字。白凤岩、王万芳、良小楼、马增芬、章辉集体讨论，章辉执笔。分五章：一、曲艺音乐的形成；二、曲艺音乐的特点、唱腔结构和规律；三、民族声乐的优秀传统曲艺演唱艺术，论及吐字发音、声音锻炼、呼吸及韵味等问题；四、曲艺伴奏音乐，论及伴奏和演唱的关系、几种常用的伴奏乐器性能和伴奏音乐的一般规律；五、曲艺音乐改革问题，论及解放以来改革的成绩、存在的问题和改革的方向。

快书快板研究　中国曲艺工作者协会组织写的"曲艺研究丛书"之一种，作家出版社1960年出版，印数一万册。高元钧、高凤山、李润杰、刘洪滨、刘学智著述。分三部分：一、山东快书研究，论及山东快书的历史沿革发展，以及它的艺术特点、写作技巧和表演艺术；二、快板研究，论及它广泛的群众性，便于迅速反映现实生活等特点，以及它演唱、击节等方面的技巧；三、论述了这两个曲种的发展前景。

北京传统曲艺总录　傅惜华编著。中华书局1962年出版。全书六十三万字。共印两版，累计印数二千零二十册。

该书集元、明、清、民国至中华人民共和国建立，曾在北京地区流行的除子弟书、长篇鼓书外的传统曲艺作品近五千篇编目。

所收曲目分五类，共十六卷。其中，八角鼓类（包括岔曲、牌子曲、联珠快书）五卷，石韵书类一卷，鼓词小段类一卷，莲花落类一卷，时调小曲类（包括马头调、西调、杂调及各种缺失调名的杂曲）八卷。

书内所收各曲，在著录名目后，均依次标明作者姓氏、见于著录的书目（包括曲艺总集、选集，单行的抄本、刻本、排印本）、收藏者（含版本存毁情况）及演述的内容、题材。因各种曲本篇幅长短不同，每篇缀以“本”、“段”、“套”、“支”等字样，以区别其体裁是长篇数本、独立短段、联缀成套或是单支小令。对于同名的异作，文中也有说明。

曲艺概论　曲艺研究专著。侯宝林、汪景寿、薛宝琨著。北京大学出版社 1980 年出版。全书二十五万字。第一版第一次印刷一万册。

书分两编。第一编着重追溯了中国曲艺艺术的源头及其发展变化轨迹，阐述了曲艺的基本特征、曲艺文学在文学史上的地位和影响，对中华人民共和国成立以来曲艺艺术的繁荣与发展进行了较为全面的总结。第二编主要就鼓曲、相声、评书、快板、山东快书等几个曲种进行具体分析与介绍。内容涉及其突出的艺术特色、常用的艺术手法、独特的创作技巧等方面。

该书是为我国出版最早的曲艺艺术概论，但限资料，则主要叙述了北方或北京为中心流行的一些曲种。

数来宝的艺术技巧　刘学智、刘洪滨著。中国曲艺出版社 1981 年出版。全书十三万字。未标印数。

这是一本系统探讨和研究数来宝的专著。作者凭借多年创作、演唱数来宝的丰富实践经验，对发端于北京的这一曲艺形式给予了理论总结。该书着重从三个方面进行了论述：一、形式特点，阐述了其叙事说理的表现方法、诙谐风趣的艺术风格、格律严整的语言特色；二、创作规律，涉及了其选材结构、描写手法、语言格律、“包袱儿”的使用等内容；三、演唱技巧，介绍了竹板的持打、运用，唱词的节奏处理以及舞台表演经验。

曲艺漫谈　王决著。广播出版社 1982 年出版。全书十二万字。第一次印刷九千册。

作者积数十年学习、研究曲艺艺术之成果，及求教于诸多曲艺前辈之所得，用大量翔实可靠的资料，较为系统地论述了曲艺的概貌及种类。对曲艺说唱与表演的关系和近百年来曲艺民主的、革命的战斗传统，给予了总结。此外，该书还对在全国流布较广、影响较大的若干曲种，通过对其某一二个方面的探讨，诸如相声的形成与“包袱儿”的使用、评书的源流及艺术特色、子弟书的改编、大鼓的渊源、京韵大鼓的流派、莲花落的演变、苏州评弹的形式等，分门别类地进行了阐述，展示了中华曲艺丰富多彩的艺术风貌。

相声溯源　侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏著。人民文学出版社 1982 年出版。

作者以从浩繁的典籍中钩索出的大量史料，探索了相声艺术说、学、逗、唱诸般艺术手段在中华民族文艺发展历史长河中的久远源头。书分四章：相声的“说”和“说话”，着重阐述了古代笑话、唐宋“说话”艺术及广布民间的多种语言文字游戏对相声“说”的思想内涵、表现形式、艺术手法所起到的举足轻重的奠基作用；相声的“学”和“像生”，集中追寻了其“学”功与口技、宋代百戏中“像生”、“乔”类艺术之间密不可分的承继关系；相声的“逗”和“参军”，运用类比方法印证了“逗”与古代俳优、唐参军戏、宋滑稽戏一脉相承的历史线索；相声的“唱”和戏曲，论述了其本功唱与学唱的形成过程及艺术准则。该书凭借翔实的例证，作出了相声艺术“可证之史虽短、可溯之源甚长”的结论，在对孕育其艺术形式产生的诸种因素给予科学归纳的前提下，清晰地勾勒出了相声艺术的历史传统和发展轨迹。

单弦艺术经验谈　　中国曲艺出版社 1982 年出版。全书八万余字。第一版第一次印刷三千五百册。

该书由荣剑尘口述、王决整理的《曲坛献艺六十年》；谭凤元口述、金受申记录整理、陆清扬修订的《单弦表演艺术》；曹宝禄口述、王素稔记录整理的《演唱单弦的经验和体会》三篇长文组成。三位单弦牌子曲名宿在长期的演出实践中，在对单弦牌子曲艺术的革新与创造中，积累了丰富的经验，形成了不同的风格与流派，他们从不同的角度，将这一诞生于北京的深受广大人民群众欢迎的曲种作了全面论述，其中涉及了单弦牌子曲的渊源、艺术特色、唱功、说功、神形表演、演员与弦师的合作、八角鼓的弹打技巧等多个方面。同时，分别介绍了各自的艺术改革经验。并提供了诸如走局、下海、拜师、拴拢子等有关的曲艺历史知识。

山东快书艺术浅论　　高元钧、刘学智、刘洪滨著。人民文学出版社 1982 年出版。第一次印刷三千五百册。全书十一万九千字。

作者都是长年活跃于北京的部队山东快书演员，在军内外各界观众中享有盛誉，他们积数十年创作、演唱之经验，对山东快书这一曲艺形式作了全面介绍。该书分书词创作、演唱经验两部分。第一部分在分析了快书创作着眼故事、量体裁衣、小中见大的选材特征之后，介绍了其表现人物的特殊方式和结构作品的若干手法，唱词通俗化、口语化、形象化的语言特色，及格式、辙韵、四声、白口等一系列有关唱词写作方面的知识。第二部分着重阐述了山东快书舞台表演的要求与经验，其中包括鸳鸯板的打法和作用，快书语音的特色，顶板、闪板等十种不同板式的唱法，语言技巧和表情动作，以及气息、吐字的基本功训练等。

陈云同志关于评弹的谈话和通信　　中国曲艺出版社 1983 年 12 月出版。全书六万一千字，第一版第一次印刷一万册。

书中收集中央领导人陈云 1959 年至 1983 年间，与上海、江苏、浙江及北京等地有关人士关于苏州评弹的谈话、通信和文稿计四十篇。文章针对评弹艺术的实际，就如何正确

对待传统书目，加强新书创作、不断提高新书的艺术水平，促进传统艺术的革新，积极培养新一代艺术人才，加强专业队伍的组织领导工作等方面，发表了许多重要的指导性意见。尤其在1981年的一次谈话中，明确提出了“出人、出书、走正路”的主张，成为曲艺界繁荣曲艺艺术的努力方向。陈云的意见，不仅对于评弹艺术的发展，而且对于曲艺艺术以至整个文艺工作，都具有普遍性的指导意义。

中国大百科全书·戏曲曲艺卷(曲艺部分)　中国大百科全书出版社1983年出版。全书一百六十九万字，曲艺部分约占四分之一。未标印数。曲艺编辑委员会主持编辑，编委会由陶钝任主任委员，罗扬、沈彭年、侯宝林、吴家锡任副主任委员，沈彭年担任编写组主编，王素稔担任编写组副主编。

该书曲艺部分有陶钝、沈彭年撰写的总论《中国曲艺》冠于卷首。书分曲艺史、曲艺曲种、曲艺文学、曲艺艺术四个分支学科，设三百四十九个条目(含参见条目二十一条)给予分别阐述。曲艺史分支：叙述了从先秦直至二十世纪八十年代中国曲艺不断发展的历史，从中可以了解到我国曲艺艺术的渊源、演变；创作思想、艺术手法的脉连；及其与其他艺术种类诸如戏曲、杂技、歌舞等相互间分、合、渗、融的关系等。曲艺曲种分支：以评话、相声、快板、鼓曲及少数民族曲种五个门类介绍了流行于各地的有影响的曲种一百四十余种，分别就其源流、表现手法、艺术特点、代表性曲目、代表性艺术家及师承关系作了全面介绍。曲艺文学分支：展示了从唐、宋直至当代的几十部有代表性的曲艺作品和曲艺研究论著，涉及了其内容、文学价值、历史价值与艺术风格。曲艺艺术分支：从曲艺的“说功”、“唱功”、“做功”三个方面，概要地综述了曲艺艺术鲜明的艺术特色和独到的表现手法；为一系列久负盛名的曲艺艺术家立传，分别介绍了其生平、表演特色及艺术成就。

书中并收入有关曲艺艺术的五十幅彩色照片及大量黑白照片；附录有“中国现代曲艺曲种表”，按现行行政区划顺序，将二十世纪以来流行于各地的曲艺形式三百四十五种，分名称、别名、形成期、形成地、主要曲调、流布地区、附注几项内容列表加以说明。

该书较为准确、全面地反映了中国曲艺艺术古老悠久的历史传统、多姿多彩的文化面貌。较为充分地展示了中华人民共和国成立之后三十余年来曲艺艺术所取得的可观成就。

老舍曲艺文选　老舍著。中国曲艺出版社1982年出版。全书二十八万字。第一版第一次印刷一万一千册。

文选收老舍自民国二十七年(1938)涉足民族说唱艺术领域起至1966年逝世前，二十九年间的曲艺著述八十一篇。其中，理论文章五十篇，分别对曲艺艺术的性质、形式、特点及写作表演技巧、审美价值给予阐述，对曲艺艺术的品种、演出队伍、与其他艺术形式的关系及在艺术领域中所处的地位进行了探讨、研究、论证；作品三十一篇，包括太平歌词、唱词、鼓词、快板、山东快书、相声等多种形式，大部分为中华人民共和国成立后讴歌新社会、新生活、新思想的新作，充分显示了老舍致力于民族曲艺艺术的成就与造诣。

书中有胡絜青的《老舍和曲艺》一文与《老舍曲艺作品目录》附录于后。

赵树理曲艺文选　　赵树理著。中国曲艺出版社 1983 年出版。全书二十万字。第一版第一次印刷七千册。

书中收赵树理有关民族说唱艺术的著述二十二篇，集中展现了他在曲艺创作和曲艺评论方面的经验与成就。其中理论文章十二篇，充分体现了作者马克思主义的文艺观，及坚持文艺民族化、大众化的坚定立场；作品十篇，分别创作于二十世纪四十年代初至六十年代初，计有鼓词、小调、快板、评书几种形式。其中《考神婆》等作品曾被广泛传唱，评书《登记》被改编为多种艺术形式搬演于舞台。

有《坚持文艺民族化大众化的楷模——记杨献珍同志谈著名作家赵树理》一文刊于卷首。

陶钝曲艺文选　　陶钝著。中国曲艺出版社 1985 年出版。全书十八万字。第一版第一次印刷三千册。

书中选收陶钝 1956 年至 1984 年间撰写、发表的各类曲艺文章、书序、讲话稿四十四篇，内容包括向曲艺艺人调查、学习之所得，长期从事曲艺工作的经验、体会，研究曲艺艺术的收获、成果等，涉及了曲艺艺术如何贯彻党的文艺方针、挖掘传统遗产、繁荣创作、培养优秀曲艺人才、坚持为广大农民服务、曲艺的本质特征等许多重要问题。

霓裳续谱　　清代中叶俗曲总集。清三和堂曲师颜自德采集，王廷绍点订，乾隆六十年(1795)集贤堂刊刻。全书十三万字，分八卷。



该书选录当时流行于北京的时调小曲(包括单曲体、联曲体)曲词六百二十二首，计有〔西调〕、〔寄生草〕、〔岔曲〕、〔黄鹂调〕、〔叠落金钱〕、〔一江风〕、〔剪靛花〕、〔银纽丝〕、〔粉红莲〕、〔劈破玉〕、〔马头调〕、〔玉沟调〕、〔扬州歌〕、〔北河调〕、〔隶津调〕、〔番调〕、〔倒搬桨〕、〔打枣竿〕、〔秦吹腔花柳歌〕、〔莲花落〕、〔盘香调〕、〔弹黄调〕、〔边关调〕、〔两句半〕、〔重重续〕、〔重叠序〕、〔螺蛳转〕、〔呀呀哟〕、〔玉娥郎〕、〔秧歌〕等三十种曲调。前三卷集中选录〔西调〕作品，计二百一十五首。后五卷以〔寄生草〕和〔岔曲〕作品为最多，包括〔寄生草〕、〔北寄生草〕、〔南寄生草〕、〔怯寄生草〕、〔便音寄生草〕、〔番调寄生草〕、〔短调寄生草〕、〔垛字寄生草〕、〔寄生草带尾〕、〔寄生草带白〕等各类曲词一百四十七首，〔平岔〕、〔慢岔〕、〔数岔〕、〔西岔〕、〔起字岔〕、〔垛字岔〕、〔起字平岔〕、〔垛字单岔〕、〔平岔带戏〕、〔平岔带马头调〕、〔数岔小孩语〕等岔曲曲词一百四十八首。卷首载序文二篇，分别为王廷绍、盛安所作。书末附录

《万寿庆典》一卷，尽为套数曲，计二十一支，属牌子曲初期作品，为庆祝清高宗万寿圣节承应之作。后有葛兰坡所作跋文。

书中所录的曲词，题材极为广泛，有采撷戏曲本事而改编的，有民间情歌，也有大量寄物抒怀的小令。有的属文人学士遣兴之作，有的为民间艺人及歌手的口头创作，正如王廷绍所言："或从诸传奇拆出，或撰自名公巨卿，逮诸骚客，下至衢巷之语，市井之谣，靡不毕具。"是书对于研究清初北京曲艺状况，及一些曲种演变、发展的历史，具有重要的资料价值。

民国二十四年(1935)，有章衣萍标点的《霓裳续谱》排印本出版。

白雪遗音　清代嘉庆、道光年间俗曲总集。清华广生辑录。嘉庆九年(1804)编订，道光八年(1828)由玉庆堂刊刻。全书二十二万字，分四卷。

该书收入当时流行的十一种小曲的曲词七百一十篇(一般一篇一首，有些为一篇二或三首，最多者为一篇十二首)。卷一收〔马头调带把〕曲词一百八十二篇，〔岭儿调〕曲词三十二篇；卷二收〔马头调〕曲词二百五十七篇，〔满江红〕曲词二十一篇，〔银纽丝〕曲词八篇；卷三收〔剪靛花〕曲词三十五篇，〔起字呀呀哟〕曲词三十四篇，〔八角鼓〕曲词四十九篇，〔南词〕曲词六十五篇，〔九连环〕曲词一篇，〔小郎儿〕曲词四篇，〔七香车〕曲词一篇；卷四收〔南词〕曲词二十一篇，并弹词作品《玉蜻蜓》中"戏芳"、"游庵"、"显魂"、"问卜"、"追诉"、"访庵"、"露像"、"诘真"、"认母"等九个选回。书前有序文五篇，分别为高文德、常琴泉、陈燕、吴淳、华广生撰写。序之后附有〔马头调〕"黄昏卸得残妆罢"词与曲谱，未注板眼，仅以一炷香式录下工尺谱。

书中曲词内容极为广泛，叙事、抒情、写景俱全，有取材于戏曲故事的，有流传于街衢里巷的优美的情歌，也有描摹四时风景的兴怀之作。从华广生自序中可知，这些曲词是耗费三年生活之资，经多方搜罗、友人函递，才汇辑而成。是书对于研究清代的曲艺史，探讨单弦八角鼓、时调小曲、弹词等曲种的演变与发展，有着重要的参考价值。

民国十五年(1926)，郑振铎从书中选录曲词一百三十一篇，名《白雪遗音选》，作为"鉴赏丛书"第一种，由开明书店排印出版。

民国十九年(1930)，汪静之又从书中选录曲词二百一十二篇，取名《白雪遗音续选》，作为"鉴赏丛书"第三种，由北新书局排印出版。

1959年，中华书局将全书排印出版，增加了赵景深写的序文，放在原序之前。印制一百册内部发行。

升平署岔曲(外二种)　岔曲文献集。林虞生标点，上海古籍出版社1984年出版。第一次印刷五千五百册。全书八万八千字。

书中《升平署岔曲》一部。系据民国二十四年(1935)故宫博物院文献馆同名排印本标点、整理后刊印，收岔曲作品九十种一百段。因原本皆由清宫升平署剧本箱内拾得，多为慈

禧时观看演唱中御览之抄本，故此得名。原唱本无顺序，按曲名性质，以类相从，所涉内容分如下几 个方面：即景兴怀之作，如《春》、《夏》、《秋》、《冬》四季风景；描述闲适生活的，如《闲居乐》、《渔樵问答》等；祝寿、颂扬人主功德之作，如《喜庆延年》、《万寿无疆》等；赞美锦绣河山的，如《燕台八景》、《西湖十景》等；写古代名人的，如《竹林七贤》、《蕉叶学书》等；改编小说、戏曲故事的，如《踏雪访贤》、《西厢记借厢》等；改编古代诗文名篇的，如《兰亭序》、《陋室铭》、《归去来辞》等。有原排印本引言及齐如山原序附录于后。

书内另收录乾隆六十年(1795)刊刻的俗曲集《霓裳续谱》中岔曲作品一百四十段、道光八年刊刻的俗曲集《白雪遗音》中岔曲作品四十一段及八角鼓杂牌子作品一段。

该书可视为清代所存岔曲作品之总集。

中国曲艺论集(一)　　曲艺评论文集。中国曲艺出版社编辑部编，中国曲艺出版社1984年4月出版。书内所收文章，据该书《编后记》称："包括粉碎'四人帮'之后至党的第十二次代表大会召开之前，在报纸、杂志等出版物上发表的曲艺理论文章；对少量有争议、或对某些问题持有不同观点的文章，视其参考价值大小，也酌情予以选收；凡可单独成书的长文，或带有学术性的专门著述，均未收入。"其中主要有《陈云同志对当前评弹工作的几点意见》、周扬《祝曲艺事业繁荣发展——在中国曲艺工作者第二次代表大会上的讲话》、阳翰笙《发挥文艺"轻骑队"的作用，为四个现代化服务——在中国曲协常务理事会扩大会议上的讲话》、陶钝《整旧创新，为人民听到更多的好书新书而奋斗》、罗扬《曲艺要坚持走正路》，侯宝林《重视相声的社会效果》、何迟《关于相声艺术问题三谈》、骆玉笙《我演唱京韵大鼓的几点体会》、赵景深《我是怎样研究曲艺的》等。

新曲艺文稿　　曲艺文论集。罗扬著。1985年5月中国曲艺出版社出版，全书二十一万字。为作者1979年至1984年间所写各类曲艺文章，包括理论、评论、讲话、报告、序言及为《曲艺》杂志所撰评论员文章的结集。其中《光荣的使命》系作者1979年为因"文化大革命"而停刊十三年之后复刊的《曲艺》杂志所写的复刊词，《努力争取社会主义曲艺事业的更大繁荣》为在1979年召开的中国曲艺工作者第二次代表大会上的报告；《革命说书家韩起祥》是关于陕北说书艺术家韩起祥艺术生涯的较为全面的专论；《关于曲艺界的形势和今后工作的意见》系在1984年召开的中国曲艺家协会第二届理事会第三次扩大会议上的总结发言。全书从若干方面反映了"文化大革命"结束后曲艺界拨乱反正，走向繁荣的历史轨迹，论述了曲艺改革创新的成就和经验。

轶闻传说

鼓曲艺人祖师爷的传说　鼓曲艺人供的祖师爷是周庄王。为什么供周庄王呢？传说在公元前六九六年，东周庄王继位。他十分孝顺自己的母亲，每天上朝料理国家大事以后，回到后宫里总要把这些国家大事讲给他母亲听，并征求他母亲的意见。周庄王的母亲年纪大了，听儿子讲述朝中的事情，听着听着就犯困，一会儿就睡着了。周庄王十分为难：给母亲讲吧，她老人家睡了；不讲吧，母亲又想听。怎么办呢？最后周庄王想出一个办法，他找来一面鼓，在给母亲讲述事情的时候，说上几句就打几下鼓，一边说一边打鼓，他母亲就不困了。这样，他才能够把事情都讲清楚，然后再听他母亲的嘱咐。

这个故事流传下来，人们都说打鼓说故事是周庄王创造的，后来的鼓曲艺人就把周庄王当做祖师爷来供奉。

票房及票友名称的由来　相传清代乾隆年间(1736—1795)阿桂兵伐金川时，八旗士兵差不多都会唱岔曲。岔曲又称得胜歌，是军中所用之歌。回京之后，八旗子弟学着唱，老百姓也爱唱。因岔曲的曲调很优美，当时非常流行。每逢亲朋好友家里有喜庆事，大家就聚在一起唱。于是，有人在皇帝面前参了一本，说军中之人出入民宅，唱一些不堪入耳的淫词滥调，有失体统，等等。乾隆看了奏折之后，马上叫人找来几个能唱岔曲的当面演唱。听完之后，乾隆不但没怪罪，反而大加称赞。认为这种形式很好，应该提倡，并立刻命令掌仪司制造了八角鼓。为了鼓励八旗子弟排练，还发给了一种龙票(即皇上批准演出的执照)，让人悬挂在排练场所，从此，排练岔曲的场所便被称为票房。当时的二品官员也可以到票房演唱岔曲而不算有失官体。

在北京，称呼到票房里活动的人为票友，票房的头头也是票友，又称把儿头。谁家有喜庆事情请他们去唱叫做请票，票友去唱叫走票或走局。这种演出活动的性质是业余的，不收受钱财。当时有四句口头禅："义勇胜强，万寿无疆；茶水不扰，酒食自扛。"明白地道出票房演出的宗旨。后来，无论京剧还是其他文艺形式，只要演出是业余的，演员只为娱乐，不为钱，人们便统称这些演员为票友。

八角鼓含义的传说　岔曲、单弦牌子曲等曲种，演员在演唱中都使用一件相同的打击乐器——八角鼓。因为这些曲种形成于清代中叶或末叶，在老票友的口中便传出了很多有关八角鼓含义的传说。

八角鼓，顾名思义即有八个角、八面鼓墙，或谓象征着清代正黄、正白、正红、正蓝、镶黄、镶白、镶红、镶蓝八个旗；或谓象征着“休、生、伤、杜、景、死、惊、开”八门。八面鼓墙，有七面在中央各雕有一个海棠花瓣形的长方孔，孔内铜柱上各串三个小铜钹（两个较大 的中间夹一个较小的），代表每个旗的三个固山。那没开孔的一面安着一个直穿鼓内、锥形圆顶的铜钉，外有三个铜片以作固定，便也代替铜钹象征三个固山，总算起来就是满、蒙、汉八旗的二十四个固山。锥形铜钉，名叫“签子”，别名又叫“独霸干戈”，是为征战胜利的象征。也有称“永罢干戈”的，取和平之意。在鼓墙外铜钉下挂有铜环，环上有两条丝绳，下缀两个穗子，象征“谷秀双穗”；二穗颜色不同，一个杏黄，一个鹅黄，象征内八旗与外八旗；穗长三尺，暗合三才。一说原为黄、蓝二穗，黄穗者为皇室所用，蓝穗者为平民所用。

说相声始于张三禄　相声的渊源之一，为清代旗籍子弟全堂八角鼓中的“逗哏”。全堂全角鼓演出节目中包括岔曲、群唱、联珠快书、变戏法、逗哏（似三人说的相声）、牌子戏（又名拆唱八角鼓）等形式。全堂八角鼓大都在喜庆宴会上演出，很多演员一专多能，说、演、弹、唱、变、逗，样样精通。

清道光年间（1821—1850）有个演拆唱八角鼓丑角的张三禄，相传他的表演幽默诙谐，最善于见景生情，当场抓哏逗乐。由于他性格孤僻，和八角鼓票房同仁的关系搞得不好，就一个人到地场卖艺，自称所演的是相声。他主要是摹拟人们的喜怒哀乐、音容笑貌，仿学各地人不同的语言变化，装出憨头憨脑的傻样来以博得观众一笑。后人因此称他是第一个说相声的人。

随缘乐创“一人单弦八角鼓”　随缘乐是清末道光、咸丰年间（1821—1861）演唱八角鼓的旗籍票友。

八角鼓最初为三人或多人分别弹三弦、打八角鼓拆唱的艺术形式。当时有许多大大小小的票房，都是票友们聚集的处所，每逢谁家有喜庆事相请，就去演出。这种演出是非职业性的，称走票。票房里有很多坏习惯，其中最普遍的是票友借机会敲竹杠。比如有了演出，票房负责人（又称把儿头）提前通知了大家，可是到当天临走时，有的票友就说了，我的鞋太破，今天这个演出我去不了。因为每个人都有各自的角色，一人缺席，就会影响整个演出。把儿头为了自己别丢面子，也为了票房信誉，就得自己掏钱给他买鞋，所谓耗财买脸。可是随缘乐不吃这一套，如果哪个票友说，我的鞋破了，不能去演出。他的回答是：“可不是嘛，你的鞋太破了，今天你就别去了，等你有了新鞋再去吧。”他说、学、逗、唱、吹、打、拉、弹样样精通，票友想拿他一把根本没门儿。久而久之，他和票友之间就有了矛盾。有一年六月初一，西直门外高梁桥附近有个有名的野茶馆，约随缘乐票演三天。这一天，茶馆门前车水马龙，里边高朋满座。到了下午一两点钟，除了随缘乐自己去了以外，其他票友一个没到。派人去催，这个票友说鞋破了来不了，那个票友说帽子旧了不能来，所有的票友都这么说，都不来了。随缘乐明白了：这是大伙联合起来拆我的台。当时他向观众道歉说：“对不

起，大家老远的来捧场，今天随缘乐唱不了啦！今天所有的茶钱，我一个人候了。明年六月初一还在这里，还得请您捧场，随缘乐一定有新的玩意儿来孝敬诸位。"回去以后就停止了票房的活动，在家里编演新曲词。一年后，还是六月初一，还是在那个野茶馆，他贴出了随缘乐"一人单弦八角鼓"的海报，每天一人演三个多小时，连演三天，虽没有吹、打、拉、逗，却说、学、弹、唱毕于一身，在当时引起了很大反响，人们争相观看，盛况空前。

石玉昆巧编新书　清代道光、咸丰年间(1821—1861)，石玉昆自编的新书《龙图公案》及《小五义》，名重一时。关于此书的编成，有一段传说：石玉昆当时在礼王府中供奉说书。礼王、福晋整日听些老书渐觉絮烦，遂令他自出心裁纂弄一部新书来说。石玉昆思虑数日终无所得。这天，正值端午，他独自一人在王爷书房中踱步，迎面墙上挂着的一幅《耄耋图》引起了他的注意。图上所画为初秋时光，白菊怒放，花前一只猫儿正扑向一只五色蝴蝶，恣意戏耍。恰在石玉昆似有所悟之时，忽听啪哒一响，见墙壁有一处塌落，从中掉出一窝老鼠来。至此，他猛地触动灵机，一部新书人物便设计出来。猫儿成了"御猫"南侠展昭，蝴蝶、菊花分别化成了恶贼"花蝴蝶"花冲、"白菊花"晏飞。"御猫"一心一意要抓获诡计多端、贪淫好色的"花蝴蝶"。以五种老鼠为五义，在顶棚承尘土的是"钻天鼠"卢方，满地乱蹿的是"彻地鼠"韩彰，穿行山墙间的是"穿山鼠"徐庆，贪食落水的是"翻江鼠"蒋平，供卖艺人展示耍弄的小白鼠是"锦毛鼠"白玉堂。联想到京城耍耗子的皆用一铁网木笼盛装，遂有了白玉堂欲钻进冲霄楼却死在铜网阵中的结局。而老鼠洞便成了五鼠的居地——陷空岛。

石玉昆在此基础上，展开了丰富的比拟、联想，由《耄耋图》下托着的两枚兰花式大铜钉，造出双侠丁兆兰、丁兆蕙，因二钉一样，双侠遂为同胞兄弟。端午节民间有用蒲草编龙、艾草编虎的习俗，于是又有了沙龙、艾虎两个人物，由于艾草虎通常体积很小，艾虎便成了身材矮小的"小侠"，同时又引出邢(形)如龙、邢(形)如虎二人。北侠欧阳春原型来自礼王府的护院阳春；颜查散本义是"严格巡查闲散"，是为府中的一个管事，平日待石玉昆最厚，因此，石在书中以白玉堂自况，叙白、颜二人有生死之谊。

另有一说，言礼王府书房内另有一幅《五鼠偷葡萄》的画，上题"恭敬绵长远，方彰庆平堂"的诗句，由此产生了五义并他们的名与字，即卢方字泽恭、韩彰字泽敬、徐庆字泽绵、蒋平字泽长、白玉堂字泽远。

石玉昆以这些人物为主，运用广博的知识、奇妙的想象，随编随说，终于成就了一部传世新书。

"抓髻赵"进宫承差　清末，每年的农历二三月至十月，正是慈禧太后驻跸颐和园之期间。而农历四月恰逢妙峰山庙会，北京各类花会会档都要前往妙峰山走会，朝顶进香。慈禧太后为看民间走会，便命人在颐和园后湖尽头北侧靠近围墙的地方修建一座小巧玲珑的建筑——眺远斋，俗称瞧会楼。这座建筑很奇特，分不出是坐北朝南，还是坐南朝北，因为房屋前后都有宽敞的大窗户，既通风又敞亮。北窗对面围墙外，正是各种会档返京的必

经之路——大有庄。

于是，奉太后懿旨，是时在大有庄南侧设立彩棚，陈列仪仗，摆设香案茶点，各会到此，必须尽情表演，以备观赏。

一日，太后正在眺远斋观念，忽见一妙龄女子在彩棚下载歌载舞尽兴表演，歌喉优美，舞姿轻盈，扮相俊俏，令人神往。太后便问在一旁伺候的太监李莲英："这是什么会呀？"李莲英回说："这档会是'太平老会'，也叫十不闲莲花落。"慈禧又问："这小妞儿，唱的舞的都不错，她叫什么名字？"李莲英说："这人是一行艺男子，叫赵星垣。因以俊扮女子见长，人称'抓髻赵'，他唱的悲调最有名。"于是赵星垣被宣进宫为太后表演。

进宫表演后，"抓髻赵"得赏银若干两，并黄槐、黄旗、黄穗，黄旗上书"万寿无疆太平歌词"八个大字。

光绪十一年(1885)赵星垣再次应召进宫承差，并被任命为升平署教习，教御前太监学演莲花落。慈禧太后最爱听他演唱的《丁香割肉》，有时一曲悲歌竟使心狠手辣的"老佛爷"也不禁潸然泪下。

清朝末代皇帝溥仪被罢黜出宫后，赵星垣又回到民间演唱，每演必挂黄槐、黄穗，以示受过"皇封"。

恩子和"玉子"　相声艺人恩子本名叫恩绪。同治十三年清穆宗去世，翌年，继位的皇帝清德宗爱新觉罗·载湉改元光绪，为了避圣讳，恩绪改名恩培，别名恩柯拉图，又名恩密川，绰号大恩子、相声恩子。李德钖、马德禄、陈子贞、华子元等，都是他的徒弟。

恩子最擅唱太平歌词，演唱时手里敲打两块长二寸半、宽一寸半的竹板儿击节，运用手指、手腕的技巧，敲打变化出轻、重、颤、抖、点、擦、脆等悦耳的声音。这竹板儿演员们皆称之为"玉子"，它得名的由来有一段与相声恩子有关的传说。

说是清代光绪年间(1875—1908)，有一次太监李莲英把恩子召进宫让他给慈禧太后演唱。慈禧问恩子："你会唱太平歌词吗？"恩子回答："奴才会点儿。"慈禧说："唱段热闹的我听听。""这……"恩子有些为难。因为他很清楚，这位太后老佛爷可不好伺候，杀、剐、砍、抢的内容不能唱，她一翻脸，努嘴便打，瞪眼便杀，真得好好掂量掂量。想到这儿忙说："回太后老佛爷，伺候您一段《饽饽阵》吧。"慈禧点头同意。恩子单腿跪在地上，一只手比划，一只手拍着大腿侧面，唱了起来："'烧麦'出征丧残生，'窝窝头'回营调救兵，'锅盔'坐在中军帐，'糖耳朵'、'蜜麻花'当了先锋……"刚刚唱了四句，就听慈禧喊了声："停！"

恩子不知怎么回事，吓得直流冷汗，连忙跪倒："奴才该死，老佛爷开恩！"慈禧咯咯直乐："起来，起来。我问你，你一边唱一边拍大腿干吗？"恩子忙说："这是为了找个气口，拍着板。"慈禧说："这样找板，太不雅观了。来呀！"她把李莲英叫了过来："小李子，你去御花园锯两块竹板来。"李莲英问"多大尺寸呀？"慈禧说："照恩子的二拇指那么长，大拇哥那么宽，就行了。"

李莲英按照尺寸随即锯了两块竹板来。慈禧让恩子试着敲打了两下，很顺手。于是对慈禧说："回老佛爷，合适极啦！您赏个名字吧。"李莲英立刻谄媚奉承："恩子，这是老佛爷御赐之宝，赶快谢恩！"说完又找补了一句："御赐！恩子，这叫御赐！"恩子忙叩头："谢老佛爷御赐！"

后来，这种竹板流传开来。在艺人们的口中，竹板之名由"御赐"的谐音叫成了"玉子"。直至今天，演员们对手中的两块竹板还是这么叫。

何茂顺临终单授艺　清末北京评书界讲刀枪架最好的，当数何茂顺。他幼小习学武术，把式得过真传，以说《东汉》、《明英烈》著称，光绪年间(1875——1908)红极一时。传说后来他得了重病，自知已不可救，遂把三个徒弟奎胜城、高胜泉、刘胜常叫到身边，交代死后之事。几个徒弟纷纷表示孝心：这个说给买棺材，那个说出发杠钱，最后一个说出发棚钱。何茂顺强作笑颜点了点头，挥手令高、刘二徒退出，独留奎胜城一人。何茂顺躺在病榻上，取两根筷子当做双钩，向大徒弟传授了几手护手钩。见奎学会了，便叫他退出，又将二徒弟高胜泉唤入，以竹筷一根当做长枪，传给了他几手大枪。高学会了，将刘胜常唤进来，何茂顺又用一对竹筷比做双锤，传授三徒弟几手锤法。

三位徒弟分别得到师父真传，从此，各有独擅。奎胜成以说《明英烈》享名，尤以摹仿惯使双钩的伍殿章最为传神，使出几手，一招一式皆有来由。高胜泉擅说《东汉》、《三国》、《水浒》，讲到姚期、赵云、林冲时，比仿几手大枪，颇为精彩。刘胜常常演《明英烈》，书中多有使锤者，如使金锤的朱沐英、使银锤的李文忠、使铜锤的刘辅、使铁锤的赵继祖，一一仿学得栩栩如生，尤其说到八大锤会战吕巨时，更是既可听又可观。

"海青腿儿"收徒　江湖上，把没有门户、没拜过师的艺人称作"海青腿儿"，一旦碰上这种人做艺，行里人便要维护门户尊严，千方百计地将他排挤出生意场，评书界也是这个规矩，先别说无师之人必定要受艺人们刁难，而且书馆掌柜的也不敢安排，只要用了"海青腿儿"说书，所有说书的便从此再也不进这家书馆。然而，光绪年间，北京却有一位"海青腿儿"破了这个例。

这个人叫范友德，以说《安良传》为生。评书界的人也曾跟他盘过道，并携了他的说书家伙，责令他认了门拜了师以后再干这营生。范友德也愿意拜个师傅，可因为他年岁太大，胡子都白了，评书界没有合适的人能收他。既然入门的事儿不好办，众人商定："海青腿儿"就"海青腿儿"吧，不再阻拦。从此，范友德不仅得以公开行艺，而且还收了个徒弟陈纪义。

刘海泉拜师改艺名　清末，在北京有亲哥儿俩专门说评书：弟弟会说《永庆升平》，后来去了东北再也没回北京；哥哥擅长说《施公案》，身材矮小，黑脸膛，人们都说他长得像个灶王爷。哥儿俩以前都是饭馆跑堂的，只因为平时特别爱听评书，时间长了，就想改行说评书。哥哥初次说评书时，也没有拜师傅，就在宣武门外赁了个场子，贴出了海报，海报上

写的名字是刘海泉。这一来，引起了评书界的不满。因为评书界很讲究师承关系，艺人都是一辈一辈传下来的，从清雍正十三年(1735)开始，评书演员起名用字的顺序是：第一代“鸿”字，第二代“臣”字，第三代有一支是“海”字。刘海泉即使拜了师也应该是第八代，可他却用了第三代的“海”辈字，怎么能不惹出麻烦呢？有人看到他这个票友刚一“下山”竟敢充大辈非常生气，于是就找了位老说书的去考核他，想给他“携家伙”(没收他的演出道具和说书挣的钱)。刘海泉一见老说书的来了，就知道情况不妙，因为他既没有门户，又不会那答对考核者的一套词儿。他突然灵机一动，赶紧抢上一步给来人请安，嘴里连说：“师爷，您来啦！早就想去看您去，您挺好的吧！”这位老说书的被他恭维得拉不下脸来考问了，只好对他说：“你赶紧找门户，认了师傅再说吧。”刘海泉连连答应并揭下了海报。后来，他经人介绍拜了群福庆为师，改名刘荣安，这才正式说起书来。

田岚云勇斗恶太监　清末，评书艺人田岚云拜师高胜泉，能说《明英烈》、《东汉》、《水浒》。他学习刻苦，博览多读，记忆力强。尤其精于武术，在台上表演跳跃、刀枪架最为美观，五十多岁时依旧能抬腿扳朝天镫。他一出艺就红，叫座力很强。再加上他为人正直，性情刚烈，做事光明磊落，胆量过人，专好抱打不平，深受人们尊敬。

有一次，评书艺人王傑魁在东安门外一个书馆说《包公案》，正说到邓家堡北侠欧阳春宝刀吓群贼，神弹子邓车用连珠弹打北侠，北侠用宝刀削弹儿，战败群贼。当天书馆里有很多书座儿是太监。有一个太监挑眼了，怪王傑魁不该说“刀削弹(蛋)儿”，犯了他们的忌讳。于是一人挑头，众人一哄而上。王是老实人，向来不骂书座，被这些太监们欺负了以后，只好忍气吞声，离开了书馆。这件事被田岚云知道了，十分气愤。田平生最敬重王傑魁，因为王傑魁品行端正。老实厚道，说书水平又高。这样的人被欺负，他无法容忍。于是，他托人将自己举荐到那家书馆，要给王傑魁出气，斗斗那群太监。到了开书那天，田岚云在台上专捡那帮太监不爱听的说，转着弯儿地骂太监。有个太监自恃会武术，要和田岚云见个高低，结果被田岚云痛打一顿。那帮太监一看田岚云如此厉害，谁也不敢上前。田岚云在台上一直骂了两个月，才算告一段落。

田岚云路见不平勇斗恶太监为同行出气的事，一时在社会上传为佳话。

双厚坪巧戏王世子　清末民初，评书艺人双厚坪享誉北京。他说书技艺精湛，最善于现场抓哏，嘲讽时事，令听书者捧腹。

有一年，他在新街口西边路北庆平轩书茶馆说书。当时书馆听书的尽是些皇亲国戚、官宦财主。有一个王世子(王爷的儿子)要结婚，皇上赏了一支大花翎，顶在帽顶上。这一天，这位王世子也到书馆听书，有人就说：“双先生，今天您可得把世子爷这大花翎搁在书里头，编一段让我们听听。”双厚坪一听，说：“哎呀！世子爷大喜的日子，圣上赏大花翎，我敢抓包袱儿？天大胆子我也不敢。”大家伙儿说：“没关系，没关系，这大喜的事儿，您得招大家一笑。”待到开书，他说的是《隋唐》，正赶上说到杨广坐龙舟下扬州。双厚坪说道：这一天

天气闷热，杨广坐在船舱里受不了啦，便调来一只瞭望舟，他登上这瞭望舟要过过风，纳个凉。这时太阳也快落了，左右的内侍们有的拿着弓箭，有的挎着宝剑在周围保驾。谁料想惊动了水底的水族们，鱼鳖虾蟹赶奔龙宫见了龙王爷："参见王爷！""嗯，什么事？""今有万岁下扬州正走到咱们水域之内，故此前来禀报。""哈哈，众水族——""有。""现在皇上正在船上纳凉，你们这时候不去讨封，更待何时？机会不可多得，你们前去讨封啊。""是，遵爷谕。"这鱼鳖虾蟹全都讨封来了。头一个讨封的就是大虾米，在水里露出脑袋，尽晃虾米枪。杨广一瞧，言道："我明白了，你跑这儿讨封来了。我封你为金枪大将军。"这虾米呜——就跑了，赶紧回到龙宫，说："报告王爷，我讨了封了。"龙王问道："你讨了什么封了？""封我金枪大将军。""好。"虾米讨完封之后，螃蟹上来了。螃蟹往水面上这么一长，浪下去，又这么一长，俩大夹子在水里这么横着，八条腿。杨广瞧见了，"噢，合算金枪大将军讨了封了，你也来讨封了。得啦，封你个铁甲将军吧。"这螃蟹一高兴啊，由水皮儿落下去，回龙宫了。到了龙宫："报告王爷，我也讨了封啦。""你讨了什么封啊？""我讨了个铁甲将军。""好，不错。"这鲤鱼瞧螃蟹走了，由水皮儿往上蹦，蹦起三尺多高来，扑通又摔水里，再蹦起来，来回这么三蹦。杨广这么一瞧啊，噢，鲤鱼趁机讨封，"好，你不是蹦得好吗，我封你黉门大学士，早晚你入龙门。"这鲤鱼回龙宫了，"报告王爷，我也讨封了，封我黉门大学士，早晚入龙门。""噢，哈哈。"龙王很高兴。最末后，轮到老鼋，说白话就是王八，它在水里往上一冒，落下去，又一冒，又落下去。因为盖子上有好些青苔，这水又是绿的，跟它这盖子一个色儿，杨广没看见。王八心想，到我这儿怎么没信儿啊？这可不行，它急了，往外一蹿，俩前爪子搭在船头上了，伸出脖子来够一尺多长，脑袋在船帮上梆、梆、梆撞三声响，吓了杨广一跳："嚄，这怎么个事情？啊！来，开弓射箭。你跑到这儿作怪，有惊驾之罪！"旁边的太监抽弓拔箭，认扣填弦，叭—，这箭射出去了。王八一瞧，晕了。怎么？到我这儿怎么给我一箭哪？眼瞧这箭要射还没射呢，它这么一回头，往水里这么一蹦，刚蹦到水皮儿上，噗！这箭正扎在它后脑海上。呜——这王八也回龙宫了。"老鼋啊，你讨封怎么样啊？""跟王爷回话，虽说我没讨着封，主子赏我一支翎子。"双厚坪说到这，大家伙儿哄堂大笑。王世子听到这儿也明白了，登时满脸通红。

德寿山唱《昆虫贺喜》断了命　德寿山生于清同治年间(1862—1874)，镶蓝旗人，官佐领，因背驼离职，喜弹唱，曾组织过八角鼓票房"醒世金铎"。后因生活所迫。"下山"改吃生意门，演唱单弦牌子曲，中华民国初期与全月如、曾启元三人被誉为三巨头。由于对时局不满，便经常编演一些针砭时弊的段子，《昆虫贺喜》就是其中最有代表性的唱段。《昆虫贺喜》也叫《大虫名》，是明代的作品，原来是个小书帽，只能唱二十几分钟。经过德寿山的发展创造，成为能够演唱三个多小时的节目，整个节目分六次唱完。大致内容是说一对昆虫结婚，其他昆虫从四面八方赶来贺喜，贺喜时，由互相歧视发展到争吵谩骂，以至最后交兵打仗的故事。德寿山通过演唱这个节目来发泄对当时的军阀混战及其黑暗统治的不满情

绪。节目暴露了军阀的丑态，讽刺了社会的腐败现象。其中的唱词如："说话间它们起了冲突开了火儿，金三尾扛枪上阵列前敌儿；黑蜂、黄蜂左右翼儿。铁甲将军是中路督战的总指挥儿。在后方保护治安是重要的事儿，必须得是一个精明强干的心腹人儿。下命令，绿豆营、天狗营，两营亲兵负责任，咗！它们立刻就利用职权勒索敲诈乱抓人儿。钱串子是奉命就地筹军饷，这下子给苛捐杂税开了门儿。"整个儿《昆虫贺喜》差不多都是这一类的词儿。由于段子的矛头指向太露骨了，引起了很多有权有势人物的不满。有好心的同行曾劝过德寿山，让他不要再演这个节目，可他一笑了之。

有一次在一个大军阀家唱堂会，德寿山唱《昆虫贺喜》，刚唱到铁甲将军是中路督战的总指挥儿，有一个军阀站起来一跺脚就走了。原来这位不但是个将军，并且还当过总指挥，可巧又懂得铁甲将军是屎壳螂。从此以后，无论哪家军阀叫堂会都点名不要德寿山。当时的北京曲艺艺人主要生活收入就是靠堂会，而办堂会的绝大多数又是那些军阀官僚家。德寿山因为得罪了这些人而断绝了主要经济收入，靠剧场演出收入又很有限，因此生活发生困难。他先到新街口西边的一家小茶社，后来又到西四东一家茶社演出，一个人演一个晚场，连弹带唱要干三个多小时。由于劳累过度，刚刚六十岁，贫病就夺去了他的生命。德寿山死后家里一贫如洗，当时由同行的艺人领着他的儿子到一些喜欢德寿山的世家去求助，凑了百十块钱才把他埋了。

白云鹏说过，德寿山是《昆虫贺喜》送的终。这话有两重意思：一是说德寿山最后一个作品是《昆虫贺喜》；二是说他因演唱《昆虫贺喜》落得穷途潦倒而死。

德寿山巧编"现岔"　单弦牌子曲艺人德寿山不仅弹唱俱佳，而且唱词编写得也好。以岔曲为例，他一生编过数千首，他编的岔曲有两种类型："现岔"和"新岔"。

"现岔"即是当场抓词，即兴表演。老观众最爱听德寿山的"现岔"。由于他思路敏捷，语汇丰富，善于遣词造句，只要一上台，不管台上台下有什么特殊事、新鲜事，当场即编即唱，唱到最后，还总要甩出一个既在情理之中，又出人意料之外的"包袱儿"作为结尾，引得全场观众大笑不止。因此，观众对德寿山的"现岔"尤为钟爱，有人花钱就是为听"现岔"来的。如果这天德寿山没唱"现岔"，听众就很扫兴。

有一年夏天，德寿山在陶然亭演出。掌灯时分，陶然亭的蚊子成团成片地向台上拥来，他一上台就让蚊子给围上了，一边定弦一边摸脸，张口就唱："蚊子叮我脸，蚊子嘴一个劲儿往肉里钻。我这里撒不开两只手，它那里又钻上没结没完。算了算，我这段得唱半个钟头的时间，照这样的叮，我可怎么把三弦弹？我是孤零零的单身汉，我的内人去世已经整三年。就因为这罗锅害了我，直到今天我还（卧牛儿）没续上弦。来到陶然亭，可真乐陶然，没想到蚊子跟我结了不解缘。"

还有一次，德寿山在三庆园演出，因为他腰有残疾，是个大水蛇腰，上台显得个儿小，每次演出，检场人都给他换个高凳子。这次演出，检场人忘记换了，他一上台，定好弦儿就

唱："我的外号叫'罗锅'，谁不知道我怕婆。我是有名的大板凳，我的板凳，今天不给我坐为什么？一定是老婆有了外遇，咳！即便是有了外遇，我也瞪眼干瞧着。诸位先别乐，这话得两说。也许是老婆娘她老一时糊涂(卧牛儿)把这凳子给弄错？等一等、拖一拖，用不了片刻时间，您老自然会明白。"唱到这里，检场人恍然大悟，赶紧把德寿山的专用高凳拿上台来，观众中雷鸣般的鼓掌经久不息。检场人歉疚地笑了，德寿山也笑了，观众更是笑个不停。

站唱单弦第一家　自从随缘乐(司瑞轩)创"一人单弦八角鼓"以来，众多票友相继效仿，一时间舞台上自弹自唱的表演随处可见，其中最负盛名者中当属单弦牌子曲演员德寿山。他弹唱俱佳，继承了"随缘乐"的衣钵，并有所发展创造。

而另一位单弦牌子曲演员全月如却反其道而行之，他不怕讥讽，大胆革新，于清末民初一改坐唱形式，开创了站立演唱的先例。

有一次，全月如看过德寿山的演唱，对德寿山的唱佩服之极，他对朋友说："德先生的唱，真是没挑儿了，弦子弹得也好，真可谓天衣无缝，炉火纯青。可惜，美中不足的是，让自弹自唱给束缚住了。您想啊，说唱这种玩意儿，需要眼睛来传神，需要手的动作表达故事情景，而自弹自唱不是把双手给捆住了吗？况且还是坐着表演，既不能弹唱兼顾，又不能表达感情，更何谈心无二念、聚精会神呢？此后他想，如果一人专门弹弦伴奏，一人专门演唱，束缚手脚的问题，不就解决啦？

于是，他便开始了以一人站立演唱、一人伴奏的形式出现在舞台上。全月如幼年学过昆曲，手眼身步下过功夫，运用起来如鱼得水，一举手，一投足，一个眼神，一个表情，都能恰到好处，极大地发挥了站立演唱的优长，受到听众的热烈欢迎，使单弦牌子曲这一艺术表演形式向前迈进了一大步。这种站立的表演形式，一经传开，艺人们都纷纷效仿，而自随缘乐以来的"一人单弦八角鼓"的演出方式就很少有人问津了。

鼓王学艺成"三绝"　鼓界大王刘宝全除了演唱京韵大鼓之外，还有被人们称之为"三绝"的技艺，即弹琵琶唱〔石韵〕和唱〔马头调〕。

刘宝全幼年学过弹琵琶。有一次，他在天津给著名瞽目艺人宋五(宋玉昆)伴奏时，由于技艺不精，指法不对，观众很不满意，有人讽刺说这是狗挠门的音儿。刘宝全难过得哭了，他对宋五说："您教我吧，我一定好好学。"宋五说："谁也不是生而知之的，只要你肯下功夫学，我可以请一位名家教你。"后来，通过宋五介绍，刘宝全向琵琶名家陆少奎学习。陆少奎住在河东区，刘宝全当时住在南市，每天到老师家学习琵琶之后还要赶回来演出，行程三十里路。由于经济条件差，刘宝全没有什么东西可以孝敬老师，当他得知师娘爱吃耳朵眼炸糕时，就经常给师娘买些炸糕送去。冬天天气冷，为了保温，刘宝全就把炸糕揣在怀里，跑步到老师家。就这样，刘宝全三年来风雨无阻，坚持不懈。陆少奎感动地说："你这样刻苦地学，我若不全教给你，对不起你啊！"刘宝全先后学会了《平沙落雁》、《霸王卸甲》等

琵琶名曲，另外在演唱中，他的开手板儿也弹得非常好，深得同行的称赞。

〔石韵〕是清代道光、咸丰年间(1821—1861)的说唱艺人石玉昆创造的一种曲调。石玉昆没有儿子，他把石韵教给了他的女儿。后来女儿出嫁了，嫁给一个姓马的，并且有了一个女孩。石玉昆的这个外孙女长大了，想学琵琶，托人找到了刘宝全，并问学费怎么收法。刘宝全说："学琵琶的事儿可以，但是我不要钱，我教她琵琶，她家得教我石韵，以艺换艺，如何？"双方达成了协议。经过一段时间，刘宝全学到了石韵的很多精彩唱段。平时在家里练嗓子时，经常自己弹着弦子唱石韵。因此，刘宝全私下里石韵唱得非常好。

刘宝全还擅唱的〔马头调〕，他的演唱，高、低、变、炸几个音运用自如，唱腔有宽、圆、亮、冲、甜各种韵味，再加上演出时苏启元、霍连仲、韩永禄几位弦师的配合，常常令观众叫绝。

然而，很少有人知道，这位"鼓界大王"的〔马头调〕却是他虚心向运粮河上(大运河)的民间艺人学得的。

刘宝全学石韵不演石韵　　刘宝全擅长石韵，唯独不见他公开演唱。堂会上若有人请他唱石韵，他总是说："我是个十分喜爱石韵的人，但我实在没学好，只学过几个赞词，长篇中的整段我一个也不会。我会的这几个赞，唱起来没头没尾，您听着一点意思也没有。得了，您别让我出丑了。"甭管谁要求，刘宝全一概用这一番话予以谢绝。这究竟是为什么呢？

原来刘宝全生于河北深县，从十几岁起长在天津，因此，他的语言有深县的方言，也有天津的方音。初来北京唱大鼓，有人便指责他京音不正、京调不纯。刘宝全考虑到：一来，石韵的曲调非常丰富，可以吸收进大鼓中，增强大鼓的表现力；二来，石韵又称京子弟，吐字发音比较考究，是标准的京调，可以纠正自己语音不纯的毛病。于是，他以艺换艺，向石玉昆的门婿马氏学唱石韵，前后共学会了五段。一次，刘宝全到某都统家赴堂会。眼见演出要结束了，不知怎么，都统家的老太太知道他会唱石韵，便点了一段。石韵多是"蔓子活"的长篇，一段连说带唱至少得三四十分钟，且故事丝丝入扣，听完一段还想听下一段。果然，都统的少爷听得入了扣，一段完了还叫唱下一段。刘一无奈，一连唱了自己会唱的五段。眼看天都快亮了，可老太太仍不罢休，他只好说了实话："我就会这五段，往下不会了。"刘宝全刚说了一句，都统就瞪了眼："宝全儿，你可别拿搪，我不叫你白唱，唱一段要多少钱，我给！你要这样不识抬举，可别怪我翻脸无情！"众艺人好说歹劝，都统家才把刘宝全放了。结果是那五段通通白唱，一个子儿也没给。从此，刘宝全只在家中偶尔唱一唱石韵，用它练嗓子，公开场合，无论谁说什么，也不再表演。

刘宝全惜身护艺　　刘宝全十分热爱自己所从事的艺术，因此他特别注意爱护艺术的本钱——身体和嗓子。

他每天生活非常有规律。早上要遛弯儿、打坐，他说这对演员的身体大有好处。去园子演出之前，一定要在家中先吊吊嗓子，把嗓子溜开了再去，唱起来气顺，嗓子也痛快。他

到了后台要先静静地坐一会儿，然后喝一点水，闭上眼睛默诵一遍当天演出的鼓词。最后用一块热毛巾蒙在脸上，到快要上场时拿下来，一出台帘，脸上就像化了妆一样显得光亮红润，神采奕奕。

刘宝全在饮食方面非常注意，他一生不动烟酒，不吃对身体不好、刺激性太大和容易上火生痰的东西。一次在上海演出，京剧演员梅兰芳请刘宝全在家里吃饭，谈话中间端上来一碗四喜肉，给刘夹了一块，刘马上谢绝，并说："我一向不吃肥肉，如果一定要我吃下去，回头诸位到大中华听《刺汤勤》，就是四喜肉味儿了。"

刘宝全生活相当朴素，平时最爱吃米饭青菜，有时候吃两片窝窝头，从来不吃大肉。他说吃大肉生痰坏嗓子，偶尔买一回牛肉，也是用它炖汤，再用汤烩菠菜吃。他常说：窝头、青菜、水果可以使身体内的脂肪减少，消火去痰，对嗓子有好处，所以要天天吃。他每天临睡觉之前还要在嘴里含一片梨，不咽下去，到第二天清早再吐出来，其时，雪白的梨片就变成了黑红色。他说，这样就可以把演员嗓子里的痰和火吸出来。

"砍牛头"的由来　　二十世纪二十年代，李德钖与周德山合说相声，李逗周捧。一次，二人赴天津演出，说的是对口相声《大保镖》，这段相声本应该这样收底：

"甲：我一抱脑袋，摸着双刀啦。赶紧抻出双刀，左脚踹蹬，牛打盘旋，贼人的棍打空啦。我左手剪住贼人的腕子，右手来了个海底捞月，嘭的一声，红光迸现，鲜血直流，斗大的脑袋在地下乱滚……

乙：您把贼杀啦？

甲：我把牛宰啦！"

不料那天演到这个地方，场子里进来一个熟人，捧哏的周德山稍一走神儿，把李德钖的"底"给说出来啦，说成："您把牛宰啦?!"见此，李德钖凭着丰富的舞台经验，转身就走。周知道说错了，忙问一句："您干吗去?"李德钖扭头回了一句："我卖牛头肉去！"因剧场门口常年有个卖牛头肉的，生意很火、尽人皆知，观众联想至此，不由轰然大笑。李德钖此举不但弥补了捧哏的失误，而且产生了奇妙的效果，受到了前后台的一致称赞。

从此，相声界又多了一句术语——砍牛头。以后再有捧哏的刨"底"，内行就称之为"砍牛头"啦。

刘德智巧思惩窃贼　　相声艺人刘德智生性幽默，机敏过人。他在二十世纪二三十年代红极一时，深受观众喜爱，但尽管如此，他的生活仍处在贫困之中。

有一次，他从天桥演出后回家，半路上见到一个人挎着一只筐正一步一挪地往前走。筐里装的是煤球。刘德智仔细一看，发现筐耳子上系着一根紫色布条，正是自己家的筐，五十斤煤球也是早晨刚买回来的。刘德智心想：我现在要是一喊，小偷非得扔下筐跑不可，他要一跑，这五十多斤东西我怎么往家弄啊？我要是揪住他喊警察，他就得挨顿臭揍。这小偷一定也是穷极了，不然的话，谁偷这几十斤煤呀？想到这儿，他走上前去问道："这煤卖

吗？""卖。""多少钱呀？""连筐带煤您给一百万（法币）。"（当时煤铺的价格是二百五十万元一百斤）"贵倒是不贵，我也不还价了，可是有一条，你得给我送家去，我好给你拿钱。""多远哪？""不远儿，一会儿就到。""好吧。"小偷挎着筐和刘德智一块往前走。一路上，刘德智怕小偷看出破绽，就故意跟他聊天儿，分散他的注意力。"你这煤湿点儿。""一早儿摇的，明儿就干了。""好烧吗？""您放心，保您好烧。"两人一路走一路聊，没等小偷明白过来是怎么回事就到了刘德智家门口。刘德智说："到了。""哪儿呀？""就这儿。""啊？就这儿呀！"小偷放下筐，撒腿就跑了。

白凤岩得匾敬师　白凤岩八岁时，就跟着父亲白晓山学弹三弦，十五岁拜韩永先为师，并向著名弦师韩永禄学习技艺。由于他学艺勤奋，刻苦练功，不久便以出色的伴奏技巧享誉曲坛。

民国十九年（1930），白凤岩和弟弟白凤鸣到天津演出，由于曲目新、唱腔新，演员又是后起之秀，所以一炮打响，轰动了天津各界。在演出的曲目《击鼓骂曹》中，有一段三弦独奏，是摹仿京剧《击鼓骂曹》的场面，白凤鸣用一支鼓槌子打出了京剧中双手击出的鼓点，白凤岩用三弦弹奏〔夜深沉〕，剧场效果非常火爆，观众赞不绝口。尤其是白凤岩用三弦弹奏的〔夜深沉〕更是令人叫绝，甚至有一部分观众专门去听白凤岩的这段三弦独奏，每次弹完〔夜深沉〕之后准有一部分观众退场。由此可见白凤岩三弦演奏的魅力之大。为此，天津的一些社会名流请书法家孟广慧挥毫题字，制成一块匾，送给白凤岩。白凤岩一看，匾上有四个大字：指震寰球。白凤岩当时想：这匾我不能挂呀，要说我指震寰球，我老师往哪儿摆呀？他又一想：既然有这么一档子事儿，最好还是和老师商量商量。于是白凤岩带着这块匾来到师伯韩永禄家，把事情的来龙去脉说了一遍。韩永禄听了之后说："好哇！夸你指震寰球，你是我的徒弟呀！应当挂出，应当挂出！"这样，白凤岩才把这块匾挂出去。

挨撅正是学艺时　俗谚有云："学到知羞处，方知艺不高。"小有名气的演员有时也会挨撅，挨撅后再学再练也就长了能耐，提高了艺术水平。

弦师白凤岩年轻时，曾给一位姓孙的老唱家伴奏。一日，孙某唱单弦牌子曲《水莽草》，在唱完〔数唱〕后说："下面给您换个牌子，〔影调〕。"当时白凤岩并不会弹；只得勉强对付。下场后，孙某说："你这么好的弦儿，可这个牌子弹得不对呀！"白凤岩随即向老师韩永禄请教。老师说："〔影调〕就是〔滦州皮影〕，他唱的是青衣腔儿呀，还是老生腔呀？"白凤岩忙说："青衣的、老生的，您都教给我吧。"就这样，他学到了新东西。

弦师王万芳年轻时，也挨过类似的撅。一次，他为单弦老艺人金小山伴奏，金唱的是《老少换》。当他唱完〔吹腔〕后对观众说："下面本该唱〔孝顺歌〕，可惜弹弦的不会，只好'马'过去了。"下台后，王万芳感到金小山当着观众的面出了自己的丑，气得把一个脸盆摔在地上。第二天，金小山唱岔曲《大秋景》，其中也有〔孝顺歌〕，又没唱。王万芳问他："你怎么不唱〔孝顺歌〕呀？唱吧。"金小山说："我知道，你昨晚上就学会 了，所以还是不唱。"果

真，王万芳在挨撅的当晚已把〔孝顺歌〕学会了。

京韵大鼓演员白凤鸣灌制了一张唱片《击鼓骂曹》，欣喜地去找老师刘宝全。刘宝全说："放给我听听。"于是白凤鸣用带来的唱机放起了唱片："一点激昂一缕忠……"刘宝全连听了两遍，说："我只听到'一点姜'，并没听出'一点激昂'来。咬字如叼虎，你这个字没分清楚。"白凤鸣一脸窘态，马上说："老师说得对，我还得学还得练！"说着夹起唱机走了。此后，白凤鸣刻苦练习吐字发音，字眼儿唱得特别清晰，逐渐赢得美誉。当时，有一位老艺人周福安编了一段《十二月艺人名》，内有："正月里，正月正，刘宝全唱大鼓是第一名，专唱才子佳人的白云鹏，张筱轩唱得真叫冲，字眼儿清的还有个年轻的白凤鸣。"这支曲子正好反映出当时京韵大鼓的前后四个流派。

刘宝全爱艺徒　京韵大鼓演员刘宝全对艺徒非常关心。民国二十二年(1933)，刘宝全在园子演出，发现十五岁的艺徒卢宝元脖子上长了个大疖子，就说："哎呀！你这得开刀哇！"卢说："一天才挣四角钱，一家人生活都不够开销，哪儿还有钱去治病啊。"刘宝全心疼地说："甭着急，明天我领你去看病，用不着你拿钱。"第二天，刘就领着卢到医院做了手术，卢不久就痊愈了。他非常感激刘宝全。

有一次，刘宝全的学生谭凤元到刘家请老师指教。刘让谭唱段《刺汤勤》，谭唱到中间伴奏过门时，趁机拿起屋里晾着的毛巾擦了擦脸，其实他脸上并没有汗。刘宝全大喝一声："放下！"等排练完了才对谭说："你是学我的唱啊，还是学我擦脸啊？"谭这才明白，老师是让他学艺术，而不是学毛病。接着，刘语重心长地说："在家排练时要和舞台上演出一个样，不能随随便便。平时要养成良好习惯，到舞台上演唱时才能得心应手。"

刘宝全对艺徒的要求不仅严格，并且耐心细致。有个学弹三弦的小徒弟，跟刘学了几个月成绩不大，感到很不好意思，就婉转地对他说："师傅，让我先到别处学几个月，回来再给您弹吧！"刘明白了徒弟的想法之后，笑着对他说："我这个教的还没烦呢，你着什么急？别胡思乱想，好好安心学。"小徒弟学了三年之后，能上台伴奏了，可就是配合不默契。小徒弟对刘说："您一唱，我一弹，心里就发颤。"刘宝全知道他思想上有顾虑，心情紧张，连忙鼓励说："用不着颤，你只管弹你的，只要你的弦子响，我就能开口唱。"

刘宝全就是这样关心并爱护艺徒的。他的美德因此一直为同行所称颂。

韩永禄不耻下问　京韵大鼓演员白凤鸣在天津演出，一举成名之后，于民国二十二年(1933)来到南京演出。当时，为白凤鸣伴奏的白凤岩的师伯、弦师韩永禄离开了刘宝全，继之一起合作的黑姑娘又弃艺嫁人了。韩永禄空有精湛的演奏技艺，由于没有合适的演员，许久没有登台，生活变得困难。白凤岩看到师伯这种情况，就请韩永禄给白凤鸣弹一场琵琶，每月给韩三十块钱，略表作为学生的一点儿心意。

韩永禄喜欢下棋。因为白凤鸣的节目攒底，前边没什么事，所以，上场之前便经常和白凤鸣一起下棋。韩永禄是个有心的人，有一次对白凤鸣说："凤鸣啊，咱们每天下棋多没意

思呀。你那几段新唱段儿我挺喜欢，不如你唱着我给你弹着，我再把词儿记下来，我也学学新的。”这样，利用演出之前的时间，白凤鸣唱，韩永禄弹弦，一点一滴全都记在心里了。韩永禄功底深厚，经验丰富，很快就从后生辈那里学会了《红梅阁》、《七星灯》、《击鼓骂曹》三段唱腔。

后来，骆玉笙经人介绍拜了韩永禄为师。韩永禄不但传授给她刘宝全的艺术，也教她不少“白派”的唱段。骆玉笙在京、津两地演唱，得到“金嗓歌王”的美誉，除了她本人条件好，学习努力外，还和韩永禄博采众家之长的传艺教习有着密切的关系。

何质臣现挂骂敌酋　艺人何质臣是把单弦牌子曲唱到天津的第一人。二十世纪三十年代初，中日关系日趋紧张。一日，他在茶楼演唱《金山寺》，心怀义愤，临场现挂，将〔南城调〕中的曲词“虾兵蟹将前来助阵，领兵的元帅就是大老鼋”，唱为“领兵的元帅名叫土肥原”，立时引得观众哄堂大笑。哪知第二天就接到一张请帖，正是日军司令土肥原请他到司令部去唱堂会，而且点名要听《金山寺》。何质臣料到此去凶多吉少，在临行之前对为其伴奏的儿子何庆煜说：“我若遇害，由你葬埋；你若遇害，由我葬埋；你我二人若双双遇害，老百姓会为我们收尸的。”当他们来到日军司令部时，正值一个穿和服的朝鲜人因“奸细罪”被杀于院中，满地血污可见。临场演出时，何质臣毫无惧色，从头至尾按传统原词演唱了《金山寺》，土肥原一看找不出岔子，让他走人，只是不准他再在天津演唱。事后，土肥原派人砸了茶楼，借以泄愤。而何质臣不畏强暴之名，则在曲艺艺人中间广泛传开。

马增芬两灌《玲珑塔绕口令》唱片　民国二十四年(1935)，上海英国百代唱片公司拟灌制西河大鼓《玲珑塔绕口令》唱片，因原定的人选焦秀兰一时没找到，便选中了当时年仅十四岁但已崭露头角的马增芬。马增芬却从没唱过这个段子，公司老板要求第二天就灌制，并附带一个苛刻的条件，演唱要一气完成，不许出错，出了错须赔偿五元大洋的蜡板钱。尽管如此，马增芬觉得机会难得，竟壮着胆儿一口应了下来。当晚，她随父亲马连登一句句背词、练唱，一夜之间赶排出来。

灌制开始了。马增芬镇定心神放声高歌，但由于排练仓促，还是把“十二张高桌四十八条腿儿”错唱成了“二十八条腿儿”。然而，老板已被她那甜润的嗓音优美的唱腔深深打动，愣是没听出来。唱片就这样发行了，并由此大大提高了马增芬的知名度，可她自己却不愿再听。

1954年，参加了中央广播说唱团的马增芬，应中国唱片出版社之邀，再一次灌制了西河大鼓《玲珑塔绕口令》，终于弥补了多年的遗憾。

常宝华六岁说相声　常宝华出身于相声世家，他排行第四，三四岁就跟大哥常宝堃到天津的杂耍园子如“燕乐”、“歌舞楼”、“小广寒”等处去观摩演出，天长日久就迷上了相声。大哥练功时，他也站在旁边跟着练嘴皮子，背“贯口”趟子。六岁那年，一次常宝堃和赵佩茹要排演三人相声《训徒》。这段相声里有个演员得学演貌似憨头憨脑的徒弟，好多“包

袱儿"都是从徒弟身上抖响的。常宝堃决定让常宝华学演这个徒弟。徒弟的台词是顺口搭腔、学舌,总共不到三十句,常宝华很快就学会了。排练时,常宝堃一看,不但台词儿熟练,而且神儿、相儿都不错,便高兴地鼓励他:"行,演得够意思。别紧张,今晚儿咱们就演这段儿。"当天晚上,三个人在后台对了一遍词儿。常宝堃嘱咐他:"别乱跑,坐在那儿好好背台词儿。"常宝华心里像打鼓似地"咚,咚"直跳,快要上场时,常宝堃又帮他整理整理大褂儿,微笑着说:"沉住气,忘了词儿别害怕,我给你兜着。""是。"铃声一响,常宝堃打头,赵佩茹第二,常宝华紧跟在后边走上台去,观众热烈鼓掌。常宝华最初站在台上,有点心跳,但立刻就恢复正常了,看着台下无数的眼睛紧盯着自己,还听见有人喊了声"好小孩儿,真哏儿",他的心里反倒平静下来。当赵佩茹说到:"学生,你贵庚啦?"常宝华答:"我吃的炸酱面。""包袱儿"响了!台下哄堂大笑。常宝华还有点儿嘀咕:"不知使得对不对?"偷眼看了看大哥和赵佩茹,见他们都在点头微笑,心说:好,就这么演。结果演得还真是天衣无缝。当他说到结尾最后一句"你不叫我言语嘛"的时候,观众的笑声、掌声交织在一起,常宝华像从身上卸下个大包袱似的,转身就想跑下台去。常宝堃小声冲他嚷:"别跑,还没鞠躬呢!""噢,一高兴给忘了!"常宝华赶紧转回身来冲台下鞠躬,观众中又响起了一阵热烈的掌声。

谭凤元救场改行　谭凤元自幼随父亲谭宝良学唱八角鼓,二十二岁拜程德祥为师下山卖艺,说、学、逗、唱样样通,且能唱小戏。随后,拜在刘宝全门下,专攻京韵大鼓。民国二十七年(1938),刘宝全组班到北京演出。不料,演期临近,一位原来约好了的单弦牌子曲演员突然变了卦,不干了。当时的曲艺演出,一台节目必须大鼓、单弦牌子曲、相声样样俱全。刘宝全一下子急上了火,再去约角儿已经来不及了!谭凤元面对这种情况,自告奋勇改唱单弦牌子曲,为老师解去了燃眉之急,且一炮打响,从此,他便一直演唱单弦牌子曲,直至谢世。

姜蓝田为盲艺人争气　二十世纪三十年代,北京骑河楼住着一位清末道台的家眷,人们都称她佟四奶奶。她喜欢听大鼓和单弦、小曲什么的,当时许多有名的艺人都是她家的座上客,可是,她却对盲艺人有偏见,认为瞎子能有多大能耐?这被血气方刚的盲艺人姜蓝田知道了,决心要会一会这位佟四奶奶。有一天,他来到骑河楼佟四奶奶的住宅门前怀抱三弦弹个不休。佟四奶奶起初听到三弦声还没理会,时间长了,竟也想让这个瞎子进来给开开心。当时,在座的曲艺名家谭凤元、葛恒泉等对佟四奶奶的这个举动是心领神会的。姜蓝田进屋后坐好,挽起雪白的袖口,绑上指甲,手拈弦子轴儿,登登,弦儿还没定完就惊了四座。尤其是会弹三弦的谭凤元,心里不由得暗暗叫道:好!好个弦子架式。姜蓝田自弹自唱,感情充沛,声若铜钟。一曲京韵大鼓使这位佟四奶奶坐不住了,她听惯了那些名家的声调,已习以为常,可是今天这弦音腔调确实与众不同,别具特色。好像令人忽然见到了另一番天地。佟四奶奶请姜蓝田再唱一段,姜推辞说:"我还有事,先走了。""那么,先生明天再来吧?""明天没时间。""后天呢?"佟四奶奶试探着问。姜蓝田最后答应了:"您要不嫌

弃我们失目人，我下礼拜再来。”“哪儿的话呢，难得请到您……”佟四奶奶搭讪着。在座的几位也都接了话音：“先生，您来吧，这儿是欢迎您的。”姜蓝田以自身精湛的技艺，为盲艺人争了一口气。

高凤山站唱数来宝　数来宝演员高凤山，幼年家贫，生活无着，七岁拜天桥老艺人曹德奎(外号曹麻子)为师，学唱数来宝。拜师后，每日早起晚睡，洗衣、做饭、买东西，光是伺候师父、师娘就累得够呛，何谈学艺呢。开蒙学的一些段子，都是“偷”来的，像《诸葛亮押宝》、《一窝黑》等节目，是师傅演唱时，他强记硬背学来的。学了仨月，师傅说：“你可以自己奔饭啦。”就这样，高凤山走上了卖艺的道路。

数来宝的传统表演方式是蹲在地上唱，不许站起来。高凤山也不能例外，可他总觉得别扭，想动也动不起来，最多只能扬着头与观众交流一下，其他都受到限制。

高凤山想，人家唱戏的又有眼神，又有身段，一扬马鞭就上马，一扶车旗就行车，能把各种人物演得活灵活现，分得出谁是张飞，谁是李逵，谁是莺莺，谁是红娘，演起来那么洒脱，那么自如。可我蹲在地上唱，有劲使不上，这不是费力不讨好么?我何不也站起来试试!于是他下定决心，改蹲唱为站起来唱，并加上手势、眼神及面部表情等动作。这一改非同小可，特别受到观众的欢迎。

谭凤元生搬垫话惹尴尬　过去，很多曲艺演员在登台后，先要跟观众说上几句话，意在缩短演员与观众之间的距离，使观众感觉亲切，为下面的演唱起铺垫作用。这种垫话要根据具体情况灵活掌握。可有些演员却不加分析，拿过别人的就用，自以为是，结果闹了笑话。

二十世纪四十年代初，年逾古稀的鼓界大王刘宝全从北京到天津演出。上台以后，刘宝全说了一段垫话：“我这次从北京来到天津献艺，没带什么新‘活’，‘活’是老的，可是我按新的使，俗话说一遍拆洗一遍新。您要是爱听呢，我就志志诚诚地伺候您一段；您要是不爱听，我背着鼓就走。”很多热心的观众出于对刘宝全的尊敬和爱戴，喊了起来：“刘宝全不能走哇!”场上的气氛十分活跃。刘宝全的学生谭凤元看到这种情景，便将老师的一席话记在了心里。

事隔不久，谭凤元也到天津去演出。开演之前，发现自己带的鼓声音有点发疲了，于是临时借用了铁片大鼓演员王佩臣的鼓。上台照把刘宝全那套词一说：“……您要是不爱听，我背着鼓就走。”他拿自己跟刘宝全比。观众哪儿吃这一套哇！当时一位观众马上喊了一句：“你要走就赶紧走吧，那鼓可是王佩臣的!”没料到生搬师父的垫话竟给自己酿成了尴尬。

后来，谭凤元把这件事终生引为教训。

名画家挥笔写岔曲　二十世纪四十年代初，谭凤元在电台播唱单弦牌子曲，忽于一日宣布：“明天起改唱岔曲，每日四段，一个月不重复。各位听众可以随意点唱。”次日，遂接

到听众电话，请他在三日之内，演唱《洛神赋》。谭想，岔曲中有《清明赋》、《秋声赋》，并没有听说有《洛神赋》，怎么办呢？当即骑车去找以写单弦牌子曲和岔曲著称的溥僡求助。溥僡思之半晌，说："这事找溥儒去吧。"溥儒即被誉为"南张北溥"，与张大千齐名的画家溥心畬，当时住在颐和园内。溥心畬听了谭凤元的请求，未置可否，只说："在这儿吃晚饭吧。"饭后，他已把《洛神赋》岔曲写成了。

两天后，谭凤元如约播出：

"秋光如练，洛水潺湲，陈思王朝罢魏主，回转东藩。苍烟横野岭，斜日落虞渊，旌旗停碧岸，引驾欲登船，忽见那缥缈烟波云雾里，无限神香到马前……"

词佳韵美，字字生辉，大岔曲《洛神赋》从此诞生。

孙宝才坐车倒要钱 二十世纪四十年代初，电影院在开演前一般都要加演两三场曲艺节目。有一天，孙宝才（艺名大狗熊）从东城真光影院到西单大光明影院去赶场。他走出电影院门口，叫了一声："洋车！"拉洋车的过来一看，原来是孙宝才，便问道："哪儿去呀？""大光明。""给一毛吧。"孙宝才没还价上了车。拉车的抄起车把没跑几步，说话了："嘿，大狗熊……"孙宝才不高兴了，心说：观众叫我大狗熊，我没的说，谁让我靠卖艺吃饭呢！你叫我大狗熊？可现在是你挣着我的钱呢。拉车的继续说道："嘿，给来一段呀？"孙宝才心里压着火，问道："什么时候听呀？""现在就听。"拉车的回答着。孙宝才从小包里拿出竹板打了起来，边打边唱："我言的是，八月里秋风人人都嚷凉，一场白露严霜一场……"一路上顺道的洋车或骑自行车的也在听着，有认识孙宝才的，不时地叫声"好！"车拉到六部口，《王二姐思夫》唱完了。他接着问拉车的："还听吗？""听啊。"孙宝才打起竹板唱起了另一段："六月三伏好热的天，行路之人把扇儿扇……"唱了一半，来到了大光明电影院。拉车的放下车把，等着孙宝才掏钱。这时，孙宝才说话了："掏钱吧，两块钱一段。唱了一段半，给三块钱吧。"拉车的见他气哼哼的样子，自知情况不妙，便嘻嘻哈哈地说："别拿人开心了。讲好了拉到这儿给一毛。"这时候，看热闹的人开始围拢上来。孙宝才当众讲明了原委。周围的人也都认为是拉车的不对，你一言我一语地指责拉车的。孙宝才坚持向拉车的要三块钱，少一个子儿也不行。拉车的这会儿把脑袋耷拉下来了，愁眉苦脸地说："我连吃窝头都费劲。两块钱能买一袋白面，我上哪儿找三块钱去呀？我刚才不过是开个玩笑……"孙宝才非常严肃地说："我给有钱的人取笑也是为了吃窝头。你连吃窝头都费劲，还有心思拿我取笑？"拉车的低着头用手背揉着眼。这时一个围观的人插了话："我给讲个情，让他给两块吧。"孙宝才又给拉车的紧了一扣，说："您甭给讲情，少三块钱没门儿！"又有一个围观者搭了话："我说拉车的，别愣着啦，给人家掏钱吧，三块。"拉车的急得哭出了声。孙宝才见火候差不多了，估计大光明影院里也快要轮到自己上场了，就对拉车的说："你也别哭了，我不会真要你的钱。咱们都是伺候人的人，伺候人的不能拿伺候人的开心，老弟，我说的对吗？"说完以后，迈步走进了大光明电影院。

高德明智斗伪警察　二十世纪四十年代初，一个夏天的晚上，北京开明屋顶花园传来一阵阵笑声。原来，曹宝禄、高德明、姚俊英、联幼茹等曲艺演员在这里演出。观众一边消夏乘凉，一边欣赏节目。就在这时候，一个伪警察走进后台问道："这里谁管事儿呀？"白凤岩赶紧过去支应，说："是我。您有什么事儿呀？""什么事儿？十二点戒严，知道不知道？告诉你，快到十二点了，停止一切娱乐活动，赶紧散场！""您看能不能通融一下，我们还有一个压轴节目没上场呢！""不行！过了时间后果自负。"白凤岩当时可为了难啦，因为最后一个节目是高德明主演的小戏儿，名叫《怯探亲》，说的是一个乡下妈妈到城里瞧亲家的故事，很有喜剧效果。很多观众来这儿就为懋着看高德明演的乡下妈妈，如果不让观众瞧上一眼说不过去；可是演吧，这个伪警察在这儿盯着呢。一看表，差五分钟十二点啦，白凤岩手拿着铃铛不知如何是好(当时散场都是摇铃)。这时候，高德明已经化好了装，问了问情况，对白凤岩说："这事就交给我吧。"只见他穿着一身花衣服，头上梳着个抓髻，脸上抹着大白粉，耳朵上戴俩大红辣椒，一把抓过白凤岩手中的铃铛，背着手一步一晃地走到了台中央。台下的观众都笑了起来。笑声中，高德明从背后把铃铛拿出来，一边摇一边喊："这就完喽！"大伙儿看到了高德明的表演，也听到了散场的铃声，于哄笑声中退了场。这时候，刚好晚上十二点整，想找碴儿的伪警察无可奈何，只得灰溜溜地走了。

袁傑英说书讽日寇　二十世纪三十年代末至四十年代初，日伪统治时期的北京，物价飞涨，民不聊生，人们敢怒不敢言。以说《施公案》享名曲坛的评书艺人袁傑英，却常常以粮食、煤球涨价，官吏压榨百姓等为话题，借书中人物之口，运用皮儿厚的"包袱儿"(曲艺界将包袱中能令人立时发笑的称作皮儿薄；将乍一听不可笑，过后细思起来不但可笑而且有深意的称作皮儿厚)，大胆地将讽刺的矛头指向当时黑暗的社会。

日本帝国主义于行将失败之前，在北京也开始了更加疯狂的挣扎，强迫市民挖防空壕，令北京各个商店、住户都必须在门前设一卷席、一罐水、一堆土，并且要在门上贴一张写有"防空防火设备已齐"字样的纸条。百姓们恨透了日本鬼子，常常在心里诅咒，盼着能有场大火把他们烧光。一日，袁傑英在电台说《施公案》后套，说到施公放赈齐东县，殷家堡一伙贼人深夜潜入县城放起大火。施公派人救火，赵璧看见路南有一家商店，门上贴着红纸条，就说："这个铺子已然贴出歇业出倒条了，不必忙着救它啦。"及至众人走近，才看清纸条上写的是"防空防火设备已齐"。这一"现挂"，暗讽了日寇此举的徒劳。

刘宝瑞即兴骂汉奸　民国三十四年(1945)底，在迎接日寇投降后第一个元旦的时候，饱受日寇压迫的相声演员刘宝瑞正在南京演出。他满怀胜利的喜悦，在演出单口相声《江南围》时，即兴改词，嬉笑怒骂矛头直指日寇及其走卒："乾隆问：'后面为何喧哗？''启奏万岁，那是日本兵操练呢。''嗯？中华疆土，焉能容倭寇任意操练！速将日本兵抓来见我！'……乾隆一看，刘墉手里提着个王八，想笑又不能笑：'刘墉啊。''臣在。''日本兵可曾抓到？''启奏万岁，日本兵都回国啦，我把他们的翻译官给抓来啦！'"观众纵情大笑，讥笑

那些丑类的可耻下场。

张寿臣捧哏巧提词儿　民国三十四年(1945)夏天,杂耍园子上座情况不好,艺人由于生活所迫,不得不去上明地。在北京天桥上明地的相声演员很多,当时有刘德智、绪德贵、张寿臣、于世德等。

于世德那阵子还是小孩,其他演员演几场之后,就让于世德上一场,由他的师傅张寿臣捧哏。这样做,一方面是让演员们缓口气,更主要的则是为了锻炼年轻演员。

有一次,于世德演出《地理图》。这是一段"贯口"活,要一口气说出一大串地名,以显示演员的基本功。当他说到"赵家屯、沟帮子,过锦州,前所、后所、山海关的时候,忽然看到一个小偷把手伸进一位观众的衣服兜儿里。于世德心想:坏了,那个小偷要偷人家钱。那位观众也发觉了,一把抓住了小偷的手。也许他是怕声张起来把演出的场子给搅了,用力一甩,小偷赶紧悄悄地溜走了。事情过去了,小偷跑了,于世德把词儿也给忘了。当时,他的头都晕了,只觉得眼冒金星,耳鸣心跳。嘴里还不能停,只能反复地说:"前所、后所、山海关"张寿臣明白他是忘词儿了,然而在这种情况下又不能直接提词儿,因为声音小了听不见,声音大了观众全听见了。怎么办?张寿臣不愧是一位经验丰富、遇事不慌的老演员,只见他连看都没看于世德一眼,不慌不忙地摇着扇子,就像跟观众说闲话儿似的:"哎呀,快到秦皇岛了。"于世德一听,对呀!下句就是秦皇岛,赶紧往下接着说:"秦皇岛、北戴河……"就这样,总算把这段《地理图》说下来了。

汤金城请客讲笑话　相声艺人汤金城,艺名汤瞎子,其实他并不瞎,只不过是眼睛近视得厉害罢了。他早年曾与艺名叫田瘸子的相声艺人合作,演出相声、双簧、口技,很受观众欢迎,故挣钱较多,同时也交上了一些"朋友"。这些人平时总去找汤金城,在一起吃吃喝喝。汤金城为人忠厚,所以每次吃饭差不多都是他掏钱。后来,田瘸子不幸病故了,汤金城失去了伙伴,料理田的丧事和自身的家庭负担使他不但花光了积蓄,而且还掏了一些亏空。这时,平时那些所谓的莫逆之交都不见了,没有人关心他的生活,甚至还有人上门逼债、捣乱。他只能到各处撂地谋生,默默地忍受着。到了民国三十四年(1945),汤金城与高德明、绪德贵等艺人合作,逐渐生活上又有了起色,积赞了一些钱。这时,那些旧时的"朋友"又来了,起着哄地让他请客。汤金城二话没说,在一家饭馆叫了一桌很丰盛的酒席。酒过三巡,他开了口:"诸位,今天咱们又聚在一块了,我给你们讲个笑话好不好哇?"那些人齐声说好。汤金城说:"从前呀,有这么两位生死之交的把兄弟,总在一起吃喝玩乐。有一天俩人到森林里去游玩,老大在前,老二在后。忽然,老大发现前边不远处有个人熊,他也没告诉老二一声,扭回头就跑。老二的眼神跟我一样,一丈开外就什么也看不清楚了,老大一跑,老二还纳闷呢,心说你跑什么呀?这时候人熊已经离老二五六尺远了,想跑也来不及了。他猛然想起有人说过,人熊光吃活人不吃死人,于是赶紧躺到地上装死,连大气儿也不敢出。老大跑出十几丈远,藏在草棵儿里,等了一会儿没动静,偷眼一看,老二躺在地上,人

熊在老二脸上闻了闻，又哼哧了一会，转身走了。等人熊走远了，老大走过来问道：'老二，人熊跟你干吗呢？'老二爬起来一边掸土一边说：'没什么，就是跟我说了一句话。''说什么了？''它嘱咐我说：这种孙子朋友，以后少理他！'"

汤金城讲完这个笑话，在座的那些人谁也笑不出来，有几个没等把饭吃完就悄悄溜走了。

张寿臣道歉　相声演员侯宝林小时候学过京剧，所以对于仿学戏曲中各流派的唱段最为拿手。他在相声《戏剧杂谈》、《改行》、《关公战秦琼》中的仿学，趣味高雅，惟妙惟肖，广大观众对他的表演给予了很高的评价和赞誉。但是，一些老艺人对侯宝林在相声中加唱却不以为然。

有一次，侯宝林在天津的大观园游艺社演完相声，到对面小梨园游艺社观摩学习前辈艺人张寿臣的演出。他按照当时的规矩从舞台侧面边道穿行，走进后台，以表示自己是诚恳的学艺而不来偷艺的。当时张寿臣正在台上表演，一见侯来了，便放下"正活"加了一段插话："我从小学的是'说'相声，您要让我合辙押韵地'唱'一段相声，我还真不会，因为相声里没有唱出哏来的！"这句话无疑是冲着侯宝林来的。侯宝林好像没听见一样，看完了张寿臣的节目以后，像往常一样去给他倒茶、点烟，虚心请教。

过了几个月，在一次聚会上，侯与张有机会坐在一桌吃饭。侯宝林在大家饮酒谈笑之际问张寿臣："您说过，相声里没有合辙押韵唱出哏来的，那您常使《十八愁》、《丑妞出阁》……"张寿臣没等侯宝林把话说完，就领悟到自己说过的话有片面性，有个人情绪，于是立刻当着全桌人的面歉意地说："你提得对！今后我收回相声只能说不能唱的说法。"

魏喜奎自荐救场　鼓曲演员魏喜奎从小勤奋好学，除专学唐山大鼓外，京韵大鼓、单弦牌子曲、乐亭调等，只要是她喜欢、爱听的曲目，就要学会。她记忆力强，一个段子只要听上几遍就会了。

二十世纪四十年代，十几岁的魏喜奎同曹宝禄、高德明、绪德贵等人在电台演播曲艺。有一天，电台按计划已经开播了，曹宝禄没来。高德明、绪德贵就先说了一段相声。相声说完了，曹宝禄还没到，高、绪二位可就着急了。心想，报完广告再说一段相声不是不可以，可昨天曹宝禄已经向观众预告了，今儿个唱《五圣朝天》。《五圣朝天》是曹宝禄的拿手节目，只要一报名儿，观众就热烈鼓掌，他不来谁唱啊！正着急呢，曹宝禄打来电话，说路上遇上了交通堵塞，过不来。可急死人了！这时，魏喜奎毛遂自荐道："高二叔，我替曹师哥唱吧。"高德明一愣："你有把握吗？""您放心，二叔，砸不了。师哥的这个段子我早就背下来了。"救场如救火啊，高德明一跺脚："好！唱就唱吧。"

于是，高德明对着话筒说："各位听众：今儿个，曹宝禄遇上了交通堵塞，赶不到电台来了。为了不让您失望，特邀魏喜奎替唱《五圣朝天》。"弦师沈德元弹起了大过板，魏喜奎清清嗓子，镇定自若，一字不差地唱下来了。高、绪二位悬着的心也放下了。

魏喜奎救场唱单弦牌子曲的消息不胫而走。第二天，电台接到了许多听众来信，要求魏喜奎再唱《五圣朝天》。曹宝禄听后非常高兴，对高、绪二位开玩笑地说："这孩子，了不得。教会徒弟饿死师父，照这样，她非把我压下去不可。我可得留神点！"

"小金牙"改革拉大片　民国三十八年(1949)，北平和平解放以后，很多艺人仍云集在天桥上明地，拉大片的罗沛霖(艺名"小金牙")便是其中的一个。罗沛霖是焦金池(艺名"大金牙")的徒弟，他演出的拉大片内容有不少封建性糟粕。中国共产党北平市委员会文艺工作委员会的王松声经过调查了解之后，把罗沛霖约来谈话。王松声问罗沛霖："你愿不愿意改革拉大片？"罗沛霖说："我当然愿意了。"王松声说："你演的拉大片我看过了，就是内容不太好，你能不能演一些新的内容？""可以，但是我没有钱，做新片子需要钱。""我可以先借给你。""那我怎么还呀？""这你不用担心，我先借给你五万块(旧币，折人民币五元)，你拿去做新片子，等你以后赚了钱再还我。"罗沛霖回去以后制作了一些新片子，有《董存瑞舍身炸碉堡》、《智取华山》、《解放军进北平》等，演出时很受群众欢迎。罗沛霖赚了钱之后去找王松声还钱，王松声说："钱先不着急还，你可以用这笔钱再做一些新片子，继续演出。"到后来，那笔钱就作为北平市文委对他的奖励了。

老舍倡导新相声　北京刚刚和平解放，孙宝才等人就又在天桥宋家茶馆表演双簧，高德亮、高凤山也开始在天桥三角市场"撂地"演出相声，并在北平曲艺公会中设立了相声组，高德亮任组长。

民国三十八年(1949)8月初，北平市文艺工作委员会主办了北京戏曲艺人讲习班，很多曲艺艺人也参加了。一些相声演员通过学习，提高了思想觉悟，自觉放弃了"荤口"。但是，也有些相声艺人没有很快跟上时代的步代，只简单地把一些旧段子换上了新标签儿，例如在广告牌上把《树没叶》改写成《父子劳动》，《六口人》改成《谈幽默》。一对拆唱八角鼓演员在为工人演出时，使了相声垫话《反正话》，用"孙猴子、猴孙子"，"楚霸王、王八杵"等谩骂博取笑料，结果，他们被观众轰下了台。11月的一天，戏曲讲习班一个女主持人在会上做小结时说："文艺界哪个部门都好办，京剧、评剧、鼓词现在都有新节目。惟独相声，那里边除了低级、庸俗、拿父母抓哏外，就是讽刺、挖苦劳动人民。它的前途哇，唉！……"当时，相声演员们都认为她是政府干部，就是代表政府的，这一声"唉！"对大家震动很大。不少相声演员认为相声已无前途，打算改行。在这关键时刻，较有远见的孙玉奎、侯宝林等动手创作了新相声《二房东》，并主动为相声演员承担了传递资料、沟通信息的工作。

1949年底，作家老舍自美国归来，下榻于北京饭店。相声演员刘德智、侯一尘、侯宝林、罗荣寿、于世德等十余人往访。谈到大家思想消极时，老舍对刘德智说："你说了好几十年的相声，怎么会带头胡思乱想起来了？我就不信，相声没有一点前途啦？我同意侯宝林他们几位的意见，大伙抱成一个团儿，都出主意——改嘛！"他还问："早些时候，有段相声说'这个庙'、'那个庙'的叫什么来着？"侯宝林等人回答："叫《庙游子》，那是《地理图》前边

的垫话。”老舍说：“对。还有《报菜名》……”老舍一口气提起了十几段大家较为熟悉的相声，然后他说：“依我看，把这些相声当中骂大街、贫嘴废话去掉，加上些新内容、新知识，就有教育意义，还有笑料。相声照样受欢迎。”最后，他自告奋勇地说：“大家回去，把这些本子找来，我给改改，先蹚蹚道儿，改出几段，大家先演着。不过，大家都得动手才行那！”第二天，《人民日报》发表了《相声艺人访老舍》的消息。很快，老舍就改编出了《假博士》（即《文章会》）、《维生素》（即《报菜名》）、《两条路线》（即《地理图》）、《铃铛谱》等传统段子。另外，他还创作了一段《新春联》交演员们演出。与此同时，语言学家罗常培、吕淑湘、吴晓铃等也积极地扶植相声的改革。

1950 年 1 月 19 日，北京成立了相声改进小组，开始在前门外新华游艺社开辟场地，演出新相声。

“口技”帮了刘司昌的忙　　二十世纪五十年代初，山东快书演员刘司昌参加了中国人民赴朝慰问团，到前线为志愿军演出。他亲眼看见了志愿军空军英雄韩德彩击落美国空军双料王牌飞行员爱德华的实战情况，受到了极大的鼓舞和教育，心中激动不已。他决定将这场战斗用山东快书的形式介绍给全国人民，于是便创作了山东快书《空军英雄韩德彩》。

节目写好了，表演上遇到了问题：这个段子表现飞行员在空中激战的场面，用山东快书传统的方法不行，达不到应有的效果，怎么办？他苦思几日，废寝忘食，最后，突发灵感：借用“口技”的表演方法，解决“空战”这一难题。他在山东快书中运用口技模拟飞机在空中的翱翔声，机枪的扫射声，敌机中弹的爆炸声，飞机残片的坠落声，使听者如临其境，生动形象地再现了激烈的空战场面。这个节目博得了广大指战员的热烈欢迎。他的演出受到了上级嘉奖，并因此荣立三等功。

马连登决心干革命　　1953 年春天，西河大鼓女演员马增芬重返曲坛，参加了中央广播说唱团，很希望能请来父亲马连登，父女合作演出。中央人民广播电台文艺部的领导就派王决去天津找马连登商量。一天上午，马连登在书茶馆演唱完了《隋唐》，王决就和他谈及参加说唱团干革命的事。王决问：“您对每月工资有什么想法？”马连登笑了笑：“解放了，翻身了，我们就应该歌唱共产党，歌唱新社会。前年，高元钧在天津，我们写了一段山东快书《小二姐翻身》，已经成了他的保留节目了。至于工资嘛，”说着他掏出一张卡片，是工会会员证，背面记载着他每月的收入，是为缴纳工会会费做参考用的。王决看了看他近半年的收入，每月最少的是四百五十元，最多的是五百五十元，一般都是五百元，不觉吸了口凉气，说：“连登同志，您每月的收入可真不少。不过，要参加革命，可没有这么多，工资顶多和马增芬一样，每月一百二十元。您有什么意见吗？”听了这话，马连登有些激动：“我参加中央文艺团体是为了革命，不是为了挣大钱，够吃饭的就行啦。每月工资一百二十元，我同意！”就这样，他抛开个人名利，从天津奔赴北京，参加了中央广播说唱团，奋斗了八年，终

于和马增芬一起创造了西河艺术新流派——马派。

中央人民广播电台对马连登的生活待遇很关心，经与有关方面协商，中国曲艺研究会同意派专人记录马连登的评书《杨家将》，每月给他劳务费一百二十元，历时近三年才全部记录完毕。这样，他每月的收入便是二百四十元，但也仅仅是原本个体说书时收入的一半而已。有人知道后，赋诗赞扬马连登说："决心干革命，全家迁北京。不计名与利，意志真坚定。"

侯宝林著文反"打哏" 清代旗籍子弟内部演出的全堂八角鼓中，有一种滑稽节目叫"逗哏儿"。据嘉庆年间流行的小说《风月梦》上说，演出时，"三个人上来将桌子摆在中间，有一个拿着一担大鼓弦子坐在中间，那一个拿着八角鼓站在左首，另一个抄着手站在右边。……那坐着的唱着京腔，夹着许多笑话。那右首的说闲话打岔，被坐着的人在颈项里打了多少掌，引得众人哈哈大笑，这叫做'逗哏儿'。"清代末年"逗哏儿"曾被吸收到义务清客串演的"清门"相声里，后与艺人们说的"浑门"相声相融合。"逗哏儿"的方式一般分两种：一种是以诙谐的语言，通过说、学、评、讲逗人笑的，叫"文哏儿"；另一种是以打闹取胜的，叫"打哏儿"。到二十世纪四十年代末，"打哏儿"已经从用巴掌扇脖颈发展到用竹扇子打头、用钱板儿打头，给予观众的是感官上的强刺激。据说钱板儿打头也讲技巧，"叭喳"一声，声音挺脆，实际并不太疼。当时捧哏的都是穿大褂、剃光头，挨打以后，捂着头顶不但不喊疼，反而嬉皮笑脸地说："够劲儿，我脑袋成乒乓球儿啦！"有时观众被逗笑了，但是笑过以后总觉得不是滋味儿。至五十年代初，有的相声演员误认为"打哏儿"是一种功夫，效果强烈，应该继承下来。侯宝林则于 1956 年 2 月在《北京文艺》上发表了一篇文章，旗帜鲜明地反对"打哏儿"。他认为"相声是长期在旧社会里成长起来的，在表演上就很难免掺杂着一些低级趣味和庸俗的表演手法。这些缺陷得靠我们在整理传统节目的时候去芜存精，该扔掉的就坚决把它扔掉"。他回忆起过去说，"旧社会艺人被人看不起。为了吃饱饭，有些人误认为自己是'无福之人侍奉人'，对观众口口声声说：'管怎么的，博得您哈哈一笑，就算我们德能之处。'结果就不择手段地谩骂、耍活宝、出洋相，来逗引观众，哗众取宠"。"最要不得的是用扇子打人。捧哏的挨了打还捂着脑袋乐，说：'我成了鸡蛋啦！'我们能说，这样就是相声表演的特点吗？不，这只是为了迎合小市民趣味的无理取闹，也可以说是庸俗的低级趣味，旧相声中的糟粕。相声演员在今天应该毫无保留地把它抛弃"。时代变了，观众也变了，欣赏趣味普遍都有了很大提高。侯宝林感慨地说："过去在表演中打人的'打哏儿'是有效果的。而今天在舞台上打人，大多数观众除了感到厌烦、乏味之外，他们是决不会笑的。这是为什么呢？因为观众到剧场里来是为了欣赏艺术，不是来看打人的。即使有个别的观众喜欢这种刺激，也应该说是一种不健康的感情。"最后侯宝林进一步阐明："总而言之，今天的观众是爱护演员、尊重演员的。谁都知道，演员是文艺工作者、人类灵魂的工程师，演员本身应该积极钻研业务、提高演出质量，来满足广大人民的要求。观众需要的

是精湛的演技和健康的笑料，而不是打人。”最后他呼吁：“请根除那些不文明的舞台形象吧！我衷心希望以此和同业们共勉。”

叶德霖诚恳感观众　二十世纪五十年代的一天，前门小剧场门口贴出了滑稽大鼓《刘二姐拴娃娃》的报牌。那天的观众显得比往常多。台上一场接一场演过去了，检场员换上了写有“叶德霖”（艺名“架冬瓜”）三个字的水牌，观众席上立即响起一阵掌声。弦师宋德存上场坐稳，定好了弦子。这时，叶德霖笑眯眯地走上台，虽已年过花甲，但腰板不塌，一对不大的眼睛灼灼有神，让人瞧着就可乐。几句简短的铺场话后，一个鼓套博得满堂彩。他唱词滑稽，表演幽默，观众们听得上瘾了。大家正听得津津有味的时候，他唱了个上句“纸捻儿的帽子硬充巴拿马……”，突然卡了壳，忘词儿了！他连着打了一通鼓，没想起来。但他不愿意把忘了词截过去，可偏偏下句想不起来。他重复地唱着“……硬充巴拿马”，还是想不起来。如此反复了四次，弹弦的宋德存给他提词：“高颧骨焦黄的鼻烟抹了个满脸花。”谁知叶德霖根本听不进去，心想，我忘的不是这句。其实正是这句词。他急得汗透了衬衣，突然，他把手中的鼓楗放在鼓上，腾出右手朝着自己剃得光光的头叭、叭、叭就是三巴掌！这时台下的观众可受不了啦，有一位说：“叶先生，您别着急，慢慢想，我们能等着。”他更着急了：“这么熟的词儿我给忘了，我是干什么吃的！”观众席中又有人说话了：“我们能听您唱几句，就很知足了，何况这段都快唱完了。”叶德霖觉着更不是滋味了：“我是干这个的，几十年的饭，白吃了！”台下又有人搭茬儿了：“您要是实在想不起来，就算了。”“那可不成，诸君大老远来的，我不能对不起您。”叶德霖说到这儿，灵机一动，顺口说出，“我想起来了——”这时台下观众不约而同喊道：“好，想起来了，太好了！”叶德霖明白观众误会了，忙解释说：“我是说，给您诸君另唱段别的，弥补，弥补。”他示意弦师弹前奏。一个大过门弹下来了，观众静静地听着。叶德霖开口唱起了《吕蒙正教学》而且一气呵成。这段是他的拿手曲目，因为词太长，唱起来累人，平时是很少演唱的。唱段结束了，他的朴实与认真赢得了前所未有的喝彩声和掌声。老人深深感动了，汗水变成了泪水，向热爱他的观众一次又一次地鞠躬，先后共谢幕四次。

马连登听书收新徒　1960年，北京开始恢复上演传统评书。一天，宣武说唱团评书演员李鑫荃在前门外迎秋曲艺厅说《小五义》，开书之前看见中央广播说唱团的弦师马连登也来听书。马连登随口问道：“知道《大五义》吗？”他回答略知一二。马连登又问：“陷空岛武艺厅里有一副对联，知道写的什么吗？”李鑫荃一下愣了：“不知道。”“对联写的是‘恭敬绵长远，天地锦江山’。上联隐着五义的字，卢方字泽恭，韩彰字泽敬，徐庆字泽绵，蒋平字泽长，白玉堂字泽远；下联含五义之外号，钻天鼠、彻地鼠、锦毛鼠、翻江鼠、穿山鼠。”李鑫荃听罢不由心头一震，才知道面前的鼓书名家马连登竟也是评书高手，遂连连谢道：“得一句，胜千金，您就是我的老师！”此后，李鑫荃经常登门向马连登请教，并正式拜师，又学得一些“道儿活”。

《如此照相》的创作过程　粉碎“四人帮”之后不久，有一天，中央广播说唱团的相声演员姜昆和李文华去照相馆照相，顺便和摄影师聊起了天。摄影师说：“你们二位如果在‘四人帮’横行时来照相，不先唱歌甭想照。”姜昆问：“为什么？”摄影师说：“上级规定，顾客在拍照前，先得由摄影师领着高唱革命歌曲或语录歌，照多少张相，唱多少歌。您猜怎么着，没过几天，摄影师病了，交给领导一张假条，上写：喉头发炎，禁声三天。敢情那都是唱的！”姜昆、李文华一听，全都乐啦。

通过这次和摄影师谈话，他俩很受启发，决定写一段讽刺“四人帮”大搞形式主义的相声。开始的时候，创作思路只局限在照相馆的小天地里，作品显得肤浅无力。初稿经过群众讨论，大家提出了中肯的意见，建议他们应扩大视野。于是，他们的思路便冲出了照相馆，把人们熟悉的那些形而上学的东西艺术地再现出来，用层层削皮的方法，揭露矛盾的本质。

经过半年多的反复加工和润色，并六易其稿，相声《如此照相》诞生了。初演后，他们听到了许多不同意见：有的认为作品有力地揭露了“四人帮”大搞形式主义的丑恶本质，说出了人们想说而不敢说的话；有的认为“拿语录找包袱儿，不要命了？”“先别说是不是毒草，胆子可不小！”

姜昆听到后，斩钉截铁地说：“我们凭着自己的爱和憎来反映生活，不是凭着胆子去冒险的，权把那些冷言冷语当做磨刀石吧！我相信，只要是好钢，这刀肯定是越磨越快的！”

谚语口诀、行话术语

谚 语 口 诀

教会徒弟，饿死师父。

只有状元徒弟，没有状元师父。

师父领进门，修行在个人。

无祖不立，无师不传。

名师出高徒。

艺多不压身。

三分靠教，七分靠学。

宁赠一锭金，不传一句春。（春：指行话）

宁给十吊钱，不把艺来传。

艺人的肚儿，杂货铺儿。

艺高人胆大，胆大人艺高。

学到知羞处，方知艺不高。

拳不离手，唱不离口。

要想人前显贵，就得背后受罪。

打你今朝有过，为你将来成人。

要想学好艺，先得做好人。

南京到北京，人生活不生。

生意不得地，当时就受气。

台上无大小，台下立规矩。

玩艺儿是假的，精气神儿是真的。

没有君子，不养艺人。

练到老，唱到老，学到八十不算老。

一遍功夫一遍巧，一遍拆洗一遍新。

只许人家不听，不许自己不会。

唱腔美韵味足，全靠平日功夫。

搭伙三年，不火自赚。

时衣古画当令的笑。（当令：适应时令）

上新活，如初学。

吐字不真，如钝刀杀人。

一句不到，听众发躁。

念字千斤重，听者自动容。

念字千斤重，真切听得清。

不占一帅，便占一怪。

上台欢如猛虎，下台软如绵羊。

变脸换人，变眼换人。

眼活睛用力，面状心中生。

手有手语。

说为君，唱为臣。

快而不乱，慢而不断；生而不紧，熟而不油。

欲前先后，欲进先退；欲上先下，欲左先右；欲扬先抑，欲动先静；欲高先低，欲慢先快。

手有所指，眼有所顾；手到眼到，眼到人到。

字字要当心，句句不走神。

面目呆板带鬼脸儿，上台一定无人缘儿。

在家练功如有千百观众，登台演出如入无人之境。

嘴皮没劲吐字飘，丹田没气打不远。

字音要先行，腔调慢慢跟。

唱腔是画儿，嗓音是色儿。

三分逗，七分捧。（相声）

包袱太挤，自己吃自己。（相声）

逗哏是划船的，捧哏是掌舵的。（相声）

出乎意料之外，在于情理之中。（相声）

双簧要学黄辅臣，前后好像一个人。（双簧）

你有发托卖相，我有横竖嗓音。（双簧）

世上生意甚多，唯独说书难习，紧鼓慢板非容易，千言万语谨记。一要声音嘹亮，二要顿挫迟疾，装文装武我自己，好似一台大戏。（评书鼓书）

满台风雷吼，全凭一张口。（评书鼓书）
有书无评，说书无能；有评无书，不算说书。（评书）
唱戏的腿，说书的嘴。（评书）
台上松嘴，听众撒腿。（评书）
唱戏要有轴子，说书要有扣子。（评书）
书说劲儿，书说味儿，书说粘糊儿。（评书）
书说险地，才能挣钱。（评书）
说的是古书，讲的是俗理。（评书）
千军万马一张口。（评书）
说书一股劲，唱曲一段情。（评书鼓书）
有板时若无板，无板时却有板。（鼓曲）
意在歌先。（鼓曲）
千斤话白四两唱。（鼓曲）
七分话白三分唱。（鼓曲）
按字行腔，字正腔圆。（鼓曲）
出口不脆，铆劲白费。（鼓曲）
字清，情准，气匀；韵浓，板稳，腔顺。（鼓曲）
字是骨头韵是肉，板是老师傅。（鼓曲）
清晰的口齿沉重的字，动人的声韵醉人的音。（鼓曲）
疾是快、迟是慢，垛起板来唱连贯，顿住词句如切断。（鼓曲）
按字行腔八角鼓，不飘不倒讲四声。（单弦牌子曲）
阴平平直莫低昂，阳平清爽高而扬；上声声浪强中取，去声立堕远且放。（鼓曲）
单弦切忌脑后音，口型声音笑死人；唱出前音显功夫，悠扬婉转提精神。（单弦牌子曲）
从低往上翻，翻到九重天；净高不能宽，高了也枉然。（鼓曲）
有高没有低，张嘴不出气；低音没有劲，等于白费力。（鼓曲）
迟、疾、顿、挫须有准儿，尖、团、哦（儿）、擞（儿）要分明；八字口诀记清楚，八角鼓儿不难通。（单弦牌子曲）
满台跑，累得喘，观众看着眼花乱；没有方向没视线，书里情节难表现。（鼓曲）

行 话 术 语

曈春——说相声。

春口——说相声。

单春——单口相声。

对春——对口相声。

曈柴——说评书。

使短家伙的——说评书。

柳海轰儿的——唱大鼓的。

使长家伙的——唱大鼓的。

怯的——京韵大鼓。

清的——梅花大鼓。

正的——铁板儿大鼓。

片子——双簧。

显快——联珠快书。

扤上的——莲花落。

使扁家伙的——唱竹板书的。

串花——《济公传》(评书书目)。

丘山——《精忠传》(评书书目)。

浑水子——《于公案》(评书书目)。

丑官儿——《施公案》(评书书目)。

神册子——《封神榜》(评书书目)。

大黑脸——《包公案》(评书书目)。

小黑脸——《小五义》(评书书目)。

黄脸儿——《隋唐》(评书书目)。

钻天儿——《西游记》(评书书目)。

大瓦刀——《永庆升平》(评书书目)。

黄杨儿——《三侠剑》(评书书目)。

明册子——《明英烈》(评书书目)。

汉册子——《东汉》、《西汉》(评书书目)。

汪册子——《三国》(评书书目)。

彭册子——《彭公案》(评书书目)。
老劈儿——《劈牌》(折唱八角鼓曲目)。
嘴子——《射雁》(折唱八角鼓曲目)。
丘子——《小上坟儿》(拆唱八角鼓曲目)。
怯念儿——《怯算命》(拆唱八角鼓曲目)。
挪营儿——《拉骆驼》(拆唱八角鼓曲目)。
真子——《真逛西顶》(拆唱八角鼓曲目)。
钻黑——《胡迪骂阎》(联珠快书曲目)。
锔子——《锔大缸》(莲花落曲目)。
腿子——《赶脚》(莲花落曲目)。
墙子——《小化缘》(莲花落曲目)。
摘挑儿——《四大卖》(莲花落曲目)。
张扇儿——《八扇屏》(相声曲目)。
楼腿子——《黄鹤楼》(相声曲目)。
罗口——《大上寿》(相声曲目)。
爬坡儿——《拴娃娃》(相声曲目)。
晃梁子——《地理图》(相声曲目)。
菜单子——《报菜名》(相声曲目)。
垫话儿——相声即兴的开场白。
瓢把儿——相声转入正文过渡性的引子。
正活——相声的正文。
底——相声中掀起高潮的结尾。
活——节目。曲目。书目。
点活——点节目。
戳活——点节目。
使活——演节目。
逗哏的——相声表演中的甲。
捧哏的——相声表演中的乙。
量活的——相声表演中的乙。
调(diào)侃儿——说行话。
疃——说。
倒口——说方言。
怯口——方言。

挛丝儿——弹弦儿。

拐着——拉四胡。

皮儿薄——容易使观众明白、发笑。

皮儿厚——不容易明白、发笑。

包袱儿——笑料。

圆黏儿——招徕观众。

下挂——重新编排整理。

相儿——面部表情。

包袱点——爱笑的观众。

火啦——演出效果极佳。

泥啦——演出效果不好。

闷啦——抖出“包袱儿”后没人笑。

夯头——嗓子。

格念——别说了，别动了。

马前——快些说唱。

马后——慢些说唱。

醒攒儿——明白了。

出蛊儿——发生问题。

铆地——禁止演出。

顶瓜——心里紧张。

叩瓢儿——磕头。

咧瓢儿——笑啦。

联穴——搭班演出。

劈穴——拆班分演。

攒儿亮——心里明白。

响蔓儿——名声大者。

纲口——说话。

滚纲——说书人将书中人名说错。

混纲——乱说。

黑板了——唱得没板了。

鬼搭墙——唱词来回反复。

稀溜纲——逗趣的话。

杵头——钱。

托杵——收钱。

杵门子——能够赚钱的说词。

连环杵——唱几句或说一段科诨即敛一次钱，间隔很短。

疙疸杵——观众格外多给的钱。

硬买卖——能挣钱的艺术或节目。

空码儿——外行。

对托——异口同声。

滚嘬官儿——记错了。

越词——唱段重复。

越——在一台演出中唱前边人唱过的曲目，犯规之举。

折腰——指节目演出中间，因演员失误而使观众情绪涣散。

黏箔——开书馆的人。

询家——听书的人。

提搂把子——书馆伙计。

择毛儿——观众为说书人指正。

钻锅——现学现演。

过口白——鼓曲演唱中夹入的说白。

碟子——口白。

浑碟子——外省人用乡音说书。

海(hāi)——大、多。

蹶(jüě)——小、少。

拢蔓儿——票房组织的名称。

把儿头——组织票房的负责人。

拢子——装道具及乐器的圆盒子。

掌班的——艺人班社组织的领头人。

班底——演出组织中相对稳定的骨干演员。

卖单胳膊的——对班底演员的称呼。

单档儿——不在班底之列的临时搭班演员。

大蔓儿——名演员。

黄调——走调。

串邪钵——到妓院演出。

念家——盲艺人。

亮家——明眼艺人。

把点开活——根据观众的情况决定所演的节目。

火——节目效果热烈。

瘟——节目效果平淡。

抽签儿——演出中,陆续走掉一些观众。

起堂——演出中,一大批观众离去。

相不错赚——有名气的演员必有其长处。

梁子——评书及鼓书故事的梗概。

柁子——评书及鼓书故事中的大关节和高潮处。

扣子——评书及鼓书故事中的悬念。

书道儿——评书或鼓书的内容大纲。

长(zhǎng)夯儿——提高嗓音。

落(lào)夯儿——压低声音。

杂正儿——演出服装的统称。

蔓子活——长篇大书。

拧蔓儿——说完一部书又换另一部书。

蹚蔓儿——按提纲口头加工编说新书。

蔓子海(hāi)——书越说越长。

纂弄蔓子——艺人自己编书。

鞭轰儿——打鼓。

撅柳儿——小曲儿。

掐柳儿——点唱(后台语)。

群活儿——多人节目。

上量活——上堂会。

一块活——一个节目。

老合——江湖行内人。

戳朵儿——写字。

彩棒子——拆活。

丑棒——拆唱。

打里的——拆活中的正角。

打外的——拆活的丑角。

挂甲的——《双锁山》中的高君保。

张家轰儿——八角鼓。

大扤——莲花落的大板儿。

客儿——大鼓板。

团丝——三弦。

忙子——三弦。

册(chǎi)子——记录曲词、书词的本子。

坎子——把守戏园门的人。

驳了口儿——说评书散了,书不说了。

钻朵——认识字。

不钻朵儿——不认识字。

人式压点——演员相貌好,表演时能压住场。

人式不正——长相一般,言不压众。

贴身靠儿——说书艺人与观众套交情。

挖点——说书艺人设法骗听书人的钱。

蔓儿正——艺人名誉好。

蔓儿念——艺人名誉不好。

幌幌——海报。

鼓了夯儿——嗓子坏了。

章年不正——运气不好。

海青腿儿——没拜过师的艺人。

墨刻儿——书局出售的话本。

道儿活——按所继承的前辈艺人的说书提纲敷衍而成的评书。

鸳鸯档子——男女二人唱对口大鼓。

火穴大转——挣钱很多。

喷口好——字音清楚。

黏子不酥——指观众不散。

臭包袱——内容不健康的笑料。

越道——散场。

八大棍儿——中篇评书或中篇单口相声的俗称。

片子活——短篇评书。

驳口——说书中小段落截止处。通常用几句话打住。

开脸儿——对书中人物的外形描绘。

诗赋赞——说书中写人、状物、绘景、形声的韵文。

贯口——演员快速连续歌唱或数说一连串事物。

书外书——在评书正书外插入讲述的故事。

现挂——演员离开脚本的现场即兴发挥。

摘挂——说书中摘取其他书目的内容。

扦关儿——说书中的接榫处。

笔法——说书中结构故事的方法。

拉典——说书中引入典故讲述。

使挂子——说书中用扇子等模拟开打动作。

放汤——说书中使扣子失当,未能使听众入扣。

空子——外行。

相家——内行。

一头沉——对口相声中主要由逗哏的叙述的说表形式。

子母哏——对口相声中甲乙互相争辩的说表形式。

腻缝的——指群口相声表演中的演员丙。

三翻四抖——相声表演中制造笑料。

迟疾顿挫——相声演员掌握节奏的技巧。

蹬谝踹卖——相声捧哏的常用表演技巧。

说学逗唱——相声表演的基本功夫。

春点——江湖行话。

花辙——谓指曲艺曲本(多为唱词)中多次转换韵脚。

袍带书——讲史和英雄传奇类书目。

短打书——武侠、公案类书目。

书胆——评书中主人公。

书筋——评书中正面诙谐人物。

其　　他

北京的俗曲

由明入清，直到民国时期，北京一直存在着大量的俗曲属于后人所谓“明清俗曲”一类。北京的俗曲千姿百态，种类繁多。其中有许多属于曲艺范畴，是历史上曾经存在过的北京曲种。大多数为单曲体，或已经显示为联曲体、板腔体的雏形，只有少数发展成为比较成熟的曲种。北京曲种岔曲、单弦牌子曲等，都是在各种俗曲的基础上形成的。本地和外来的大鼓类曲种，如京韵大鼓、梅花大鼓等，也都不断从俗曲中汲取营养。

北京的俗曲始兴于明代宣德、正统年间(1426—1449)，至嘉靖、隆庆年间(1522—1572)迤后，更为繁盛。逮至清初，其盛势不衰。清人张西林《琐事闲录续编》记云：“〔绣荷包〕一曲，……无论城市农村，无不遍相喊唱。……遍及各省，尤盛于京师。”清初，已有歌童于秦楼侑酒陪客演唱。另有不少民间曲艺艺人出入茶园，或在街头演唱。所唱俗曲，当时称为小曲、小唱、时调等，或直呼其曲调名。流行于北京的俗曲，除北京土产外，大部分是明清两代从运河和陆路陆续从湖南、安徽、江苏、山东、山西、河北等地传来的民间曲调。这些曲调多冠以地名，如〔湖广调〕、〔山西五更〕、〔罗江怨〕、〔淮调〕、〔河南调〕等。曲词内容大抵是民间情歌及反映社会生活风貌、表达人民愿望的“市井之谣”，也有少数从戏曲剧目拆出的有故事情节的唱段。

俗曲一词，是五四运动后我国学者对运用一定曲调演唱的大鼓、弹词、琴书、坠子、道情、莲花落、牌子曲、时调小曲等民间曲艺和民间的歌舞、小戏及带唱的身手技艺等的统称。俗曲的范围相当宽泛。李家瑞《北平俗曲略》(1933年版)收入二十世纪三十年代北京流行的俗曲六十二种，除去应属戏剧、歌舞、杂技和曲艺中的说书类的品种外，属于曲艺中唱曲类的品种，计有〔济南调〕、〔利津调〕、〔湖广调〕、〔福建调〕、〔马头调〕、〔靠山调〕、〔荡湖调〕、〔边关调〕、〔玉沟调〕、〔五更调〕、〔西调〕、〔牌子曲〕、〔岔曲〕、〔扬州歌〕、〔四川歌〕、〔琴腔〕、〔十杯酒〕、〔十朵花〕、〔叹十声〕、〔大四景〕、〔老八板〕、〔剪靛花〕、〔银钮丝〕、〔红绣鞋〕、〔梳妆台〕、〔对花〕、〔西江月〕、〔清江引〕、〔莲花落〕、〔道情〕、〔打花鼓〕、〔西湖景〕、〔夯歌〕、〔滩簧〕等三十四种。这些唱曲都以短曲为主，多采取单曲和单曲重头的体制，如唱四季、五

更、十二月，一曲多唱，也有不少加引子、尾声，形成曲牌连套的。对于这类唱曲，一般称之为时调小曲，或杂曲。时调小曲曲调繁多，常用的有〔拉哈调〕、〔云苏调〕、〔靠山调〕、〔黄鹂调〕、〔北河调〕、〔凄凉调〕、〔挂枝儿〕等。

北京的时调小曲是在明代民歌小调的基础上发展起来，同时接受了散曲、戏曲的影响。唱时调小曲的，原来多为歌童、优伶、盲女、娼妓。清初，出现了职业艺人。清代中叶以后，北京八角鼓、十不闲、莲花落、单弦牌子曲、京韵大鼓、梅花大鼓等各大曲种纷纷兴起，时调小曲的影响缩小，渐渐融入各大曲种，成为联曲的曲牌和板腔的基础。其后，各个曲种艺人常有兼唱时调小曲的。

民国初，还可以听到时调小曲的演唱。二十世纪三十年代初期，时调小曲多由演唱梅花大鼓的演员兼唱，知名演员有小马五、钟二姑娘、王红宝等。民国二十六年(1937)以后，时调小曲因长期很少发展，日渐衰落。这一时期兼唱时调小曲的艺人有郭筱霞、宋大红等。此时唱时调小曲的，还有一些在街头卖唱的盲艺人；在坤书馆作艺的女艺人，也有应听众点唱，演唱时调小曲的。

中华人民共和国成立后，北京已经很少有人演唱时调小曲。而时调小曲的音乐素材继续被一些曲种吸收利用。如新梅花调中就使用了〔绣荷包〕、〔赞明月〕等曲调。另外，北京曲剧也吸收时调小曲中的〔小寡妇逛灯〕、〔小放牛〕、〔铺地锦〕等曲调，丰富了自己。

时调小曲的曲词格律可分为两类：一类以七言句为基础，句前可加“三字头”，句中可嵌字；两句中上句落仄声，下句落平声，如〔云苏调〕等。另一类每段句数、每句字数不等，每句落音各有一定的腔调，如〔太平年〕、〔湖广调〕、〔黄鹂调〕等。

时调小曲演唱的伴奏乐器有三弦、琵琶、扬琴等；有的还使用击节乐器八角鼓、磁盏、霸王鞭等。辛亥革命后，多用三弦、四胡伴奏，用竹板击节。

时调小曲的文学遗产丰富。清乾隆六十年所编俗曲总集《霓裳续谱》收入时调小曲词四百多篇。后来傅惜华所编《北京传统曲艺总录》辑有各类时调小曲达四千支以上。然而，到二十世纪二十年代仍在流传的时调小曲曲目极少。有幸传下来的，大多是与其曲调互为依附的早期曲目。如《怯五更》、《闹五更》、《三国五更》、《三戏五更》、《明月五更》、《山西五更》等各种五更调；《大春景》、《大秋景》、《大观园》、《白猿偷桃》等马头调；《喜荣归》、《秦楼悲秋》等凄凉



时调小曲《阖家欢乐》年画

调；《鸿雁捎书》等淮调；《怯绣荷包》、《怯跳槽》、《妓女告状》、《采茶》、《小下棋》、《红绣鞋》、《小八仙》、《对花》、《反对花》、《照九霄》等其他小曲。

二十世纪初，北京的时调小曲也产生了一些反映时事和社会新闻的曲目，如《审青羊》、《枪毙屈香九》、《打南口》、《打边防》等，产生过一定的影响。

二十世纪六十年代初，北京市曲艺团曾将时调小曲中的〔拉哈调〕发展成为“北京时调”，用二人对唱形式演唱过《张婆骂鸡》、《还礼》、《借驴》、《百花山下》、《要彩礼》等几个作品。

北京出版的曲艺作品表

名　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
新编四季五更驻云飞	作品集	鲁氏辑刻	1471年	北京刻
新编题西厢记咏十二月赛驻云飞	作品集	鲁氏辑刻	1471年	北京刻
新编太平时赛赛驻云飞	作品集	鲁氏辑刻	1471年	北京刻
新编寡妇烈女诗曲	作品集	鲁氏辑刻	1471年	北京刻
新镌南北时尚万花小曲	作品集		1744年	北京永魁斋刻
新刻时调雅曲初集	作品集		1821——1850年	北京刻
新集时调马头调雅曲二集	作品集		1821——1850年	北京刻
新刻带白带靶马头调各样多情小曲	作品集		1821——1850年	北京刻
曲里梅花	作品集		1821——1850年	北京刻
新刻各调时兴杂牌新曲	作品集		道光年间	北京刻
永庆升平	评书作品	郭广瑞录	1893年	宝文堂书店
相声集	相声作品集	张笑侠编	1933年	北平艺术新闻社
大鼓词选	作品集	中华平民教育促进会平民文学部编	1936年	北平中华平民教育促进会石印本
相声一集	作品集	张笑侠编	1938年	北京戏曲研究社
东　汉	评书作品	高豫祝著	1938年	北平时言报社

（续表一）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
三勇士推船渡江	作品集	北京新华广播电台等辑	1949年	新华书店
百鸟朝凤	作品集	新华广播电台辑	1949年	新华书店
大生产	作品集	新华广播电台辑	1949年	新华书店
赵亨德大闹正太路	作品集	新华广播电台辑	1949年	新华书店
叶大嫂摇船渡江	作品集	新华广播电台辑	1949年	新华书店
蓝桥恨	作品集	新华广播电台辑	1949年	新华书店
渔夫恨	作品集	王明希等	1950年	北京三联书店
绕口令	作品集	老舍著	1950年	北京来薰阁书店
司务长送驴、冯太太走上岗位	作品集	北京文艺社、大众文艺创作研究会编	1950年	宝文堂书店
石不烂赶车	作品集	赵树理改编	1950年	工人出版社
新灯下劝夫	作品集	葛翠琳、张品三合著	1950年	宝文堂书店
女英雄	作品集	王钟琴著	1950年	北京三联书店
新西江月	作品集	席香远、孙玉奎合著	1950年	北京三联书店
新对口相声	作品集	席香远著	1950年	宝文堂书店
人民英雄颂赞	作品集	苗培时著	1950年	北京三联书店
红花绿叶两相帮	作品集	王素稔等著	1950年	新华书店
生产方法大改良	作品集	苗培时等著	1950年	北京三联书店
别迷信	作品集	舒庆春等著	1950年	北京三联书店
小桃园	作品集	金寄水等著	1950年	北京三联书店
新曲艺普及本	作品集	北京文艺社、大众文艺创研会汇编	1950年	宝文堂书店

（续表二）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
老婆子和小金鱼	作品集	王亚平著	1950年	北京图书业公会服务部
英雄夫妻	作品集	李克著	1950年	北京图书业公会服务部
挑对象	作品集	张慢等著	1950年	北京图书业公会服务部
喜相逢	作品集	葛翠琳著	1950年	北京图书业公会服务部
宋江河	河南坠子作品	王亚平著	1950年	工人出版社
圣诞老人旅行记	作品集	王素稔等著	1950年	工人出版社
赶穷魔	作品集	思奇著	1950年	北京三联书店
鬼难拿	作品集	思奇著	1950年	北京三联书店
万象更新	作品集	谢纯一著	1950年	北京三联书店
渔夫恨	作品集	王明希等著	1950年	工人出版社
测量拒马河	作品集	王彭寿等著	1950年	北京三联书店
妯娌和	作品集	王燕飞等著	1950年	北京三联书店
王明理借楼	作品集	李刚等著	1950年	北京三联书店
巧智谋	作品集	李岳南等著	1950年	北京三联书店
武松打虎	作品集	苗培时等著	1950年	新华书店
歌颂劳动英雄	作品集	沈彭年等著	1950年	工人出版社
新五圣朝天	作品集	沈彭年等著	1950年	新华书店
伤脑筋的故事	作品集	沈彭年等著	1950年	北京大众书店
爷儿俩逛北京	作品集	沈彭年等著	1950年	北京大众书店
打野兽	作品集	王亚平著	1950年	北京三联书店
扫拉圾儿	作品集	沈彭年等著	1950年	工人出版社

（续表三）

名　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
快板集	作品集		1950年	中国新民主主义青年团北京市委员会文化艺术部印
圣诞节攻势	作品集	苗培时等著	1950年	北京工人出版社
如此美国	相声作品	辛大明改编	1950年	宝文堂书店
对口相声	相声作品	舒庆春著	1950年	北京三联书店
王银生带路取北峰	作品集	苗培时、曹子戈著	1950年	宝文堂书店
撞穿纸老虎	作品集	端木著	1950年	宝文堂书店
人民力量大如天	作品集	富少舫著	1950年	宝文堂书店
劳动英雄张子富	作品集	纪新著	1950年	宝文堂书店
新上京	作品集	沈彭年著	1950年	宝文堂书店
煤镐尖上论英雄	作品集	苗培时著	1950年	宝文堂书店
小姐儿俩捡棉花	作品集	关学曾等著	1950年	宝文堂书店
新失街亭	作品集	冯不异著	1950年	宝文堂书店
和和与平平	作品集	杜澎著	1950年	宝文堂书店
混水摸鱼	作品集	张真著	1950年	宝文堂书店
飞夺泸定桥	作品集	史若虚著	1950年	宝文堂书店
签名保卫和平	作品集	陈芸著	1950年	宝文堂书店
迎模范	作品集	李彤著	1950年	宝文堂书店
春云离婚	作品集	王亚平著	1950年	宝文堂书店
讲三字经	作品集	席香远著	1950年	宝文堂书店
改造思想	相声作品	胡佐群、于夫著	1950年	宝文堂书店
新草船借箭	作品集	冯再生著	1950年	宝文堂书店
唱赵桂兰	作品集	贾铭著	1950年	宝文堂书店
光荣榜	作品集	黄真著	1950年	宝文堂书店
生产就业	作品集	老舍著	1950年	宝文堂书店

（续表四）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
小大姐儿逛庙	作品集	马鸣风著	1950年	宝文堂书店
战红河	作品集	金寄水著	1950年	宝文堂书店
哥俩舍命堵破堤	作品集	谢纯一著	1950年	宝文堂书店
别迷信	作品集	老舍著	1950年	宝文堂书店
签　名	作品集	希坚著	1950年	宝文堂书店
魏新元学文化	作品集	冯不异著	1950年	宝文堂书店
李秀娟卖豆腐	作品集	陶钝著	1950年	宝文堂书店
董存瑞舍身炸碉堡	作品集	苗培时著	1950年	宝文堂书店
朝鲜英雄金日成	作品集	陶君起著	1950年	宝文堂书店
渡乌江	作品集	李震一著	1950年	宝文堂书店
蓝桥恨	作品集	王亚平著	1950年	宝文堂书店
新闹江州	作品集	王亚平著	1950年	宝文堂书店
写对联	相声作品	侯一尘著	1950年	宝文堂书店
全国人民大团结	作品集	苗培时著	1950年	宝文堂书店
狼牙山五壮士	作品集	王素稔著	1950年	宝文堂书店
齐声高唱东方红	作品集	张景华著	1950年	宝文堂书店
女旋盘工戚桂枝	作品集	苗培时、曹子戈著	1950年	宝文堂书店
胡小虎与赵有能	作品集	辛大明著	1950年	宝文堂书店
王二姐夺夫	作品集	秋欣著	1950年	宝文堂书店
石凤香见太阳	作品集	潘青著	1950年	宝文堂书店
小两口争灯	作品集	张中祥著	1950年	宝文堂书店
炮弹大王甄荣典	作品集	冯不异著	1950年	宝文堂书店
金妹与小兰	作品集	刘乃崇著	1950年	宝文堂书店
新拴娃娃	作品集	王尊三著	1950年	宝文堂书店
一条棉裤	作品集	马紫笙著	1950年	宝文堂书店
好夫妻	作品集	沈彭年著	1950年	宝文堂书店
渡江女英雄孙逌英	作品集	曹子戈著	1950年	宝文堂书店

（续表五）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
江南使者	作品集	苗培时著	1950年	宝文堂书店
杨发贵摔子	作品集	张广兴著	1950年	宝文堂书店
火车司机张福林	作品集	管桦著	1950年	宝文堂书店
鲍更龄翻身	作品集	王素稔著	1950年	宝文堂书店
大生产	作品集	王尊三著	1950年	宝文堂书店
捞鱼渡荒	作品集	王亚平、王素稔著	1950年	宝文堂书店
爱路模范胡兰英	作品集	沈沙著	1950年	宝文堂书店
偷黄瓜	作品集	田晴、非萍著	1950年	宝文堂书店
好小孩儿	作品集	沈彭年等著	1950年	新华书店
光荣人家	作品集	大众文艺创作研究会辑	1950年	工人出版社
张锁买牛	作品集	王亚平著	1950年	北京三联书店
生产要争强	作品集	黄真著	1950年	宝文堂书店
二十斤米	作品集	马紫笙著	1950年	宝文堂书店
说唱陈大楞	作品集	辛炼著	1950年	宝文堂书店
陈杏华保护河堤	作品集	刘乃崇著	1950年	宝文堂书店
马大娘探子	作品集	陶钝著	1950年	宝文堂书店
新对口相声	作品集	牛无后著	1950年	宝文堂书店
新式夫妻	作品集	刘文玉著	1950年	宝文堂书店
如今世道大变更	作品集	苗培时著	1950年	宝文堂书店
四季流行病	作品集	郭奋扬著	1951年	北京三联书店
纸老虎	作品集	席香远、孙玉奎著	1951年	北京三联书店
对口数来宝	作品集	孙玉奎、席香远著	1951年	宝文堂书店
新相声·儿童学	作品集	席香远等著	1951年	宝文堂书店
美国抓壮丁	作品集	王培等著	1951年	宝文堂书店
小二黑结婚	快板作品	“工农的书”编委会编辑	1951年	北京人民出版社

（续表六）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
运输队长蒋介石	作品集	毕革飞著	1951 年	北京三联书店
流芳千古	作品集	刘毓武著	1951 年	北京工人出版社
小铁腿长征记	作品集	白刃著	1951 年	北京工人出版社
杨兆兴结婚鼓词	作品集	程溪林原著、王福慧改编	1951 年	北京人民出版社
血债血还	作品集	关学曾等著	1951 年	北京三联书店
四支枪儿	作品集	杜澎著	1951 年	北京三联书店
揭穿一贯道	作品集	李岳南等著	1951 年	工人出版社
宝文堂剧本	作品集	大众文艺创作研究会著	1951 年	宝文堂书店
新曲艺集	作品集	大众文艺创作研究会著	1951 年	宝文堂书店
中朝人民骨肉亲	作品集	丁耶等著	1951 年	工人出版社
新相声(第一至四集)	作品集	北京市相声改进小组编著	1951 年	
曲艺集(第一至六册)	作品集	宝文堂书店编	1951 年	宝文堂书店
新相声·大地主	作品集	于俊波等著	1951 年	宝文堂书店
水陆空顶嘴	作品集		1951 年	宝文堂书店
赵德惠扩大生产	作品集	工人日报文艺组辑	1951 年	工人出版社
共产党员勇娃子	作品集	工人日报文艺组辑	1951 年	工人出版社
狼牙山五战士	作品集	杨生福口编 高敏天改编	1951 年	北京三联书店
解放桥	作品集	杨烈著	1951 年	北京三联书店
军民一家	作品集	麻崇韬、一夫合著	1951 年	北京三联书店

（续表七）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
平妖记	作品集	陈明著	1951年	北京三联书店
最后一分钟	作品集	思奇著	1951年	北京三联书店
大破铁网地雷阵	作品集	周考言著	1951年	北京大众书店
推销土产	作品集	流沙著	1951年	北京来薰阁书店
有关婚姻问题的相声三篇	作品集	张善曾著	1951年	北京来薰阁书店
新数来宝	作品集	韩宗岩、大众文艺创作研究会编	1951年	宝文堂书店
小两口下地	作品集	杜澎、宋哲生著	1951年	宝文堂书店
新药方	相声作品	吴讷著	1951年	宝文堂书店
血染平顶山	作品集	王尊三著	1951年	宝文堂书店
捉特防奸	作品集	冯不异著	1951年	宝文堂书店
亲骨肉(1)	作品集	王尊三著	1951年	宝文堂书店
光荣人家	作品集	沈彭年著	1951年	宝文堂书店
打野兽	作品集	王亚平著	1951年	宝文堂书店
亲骨肉(2)	作品集	王尊三著	1951年	宝文堂书店
战平壤	作品集	王尊三著	1951年	宝文堂书店
九婿拜寿	作品集	杜澎、宋哲生著	1951年	宝文堂书店
卖油郎独占花魁(1)	作品集	王尊三著	1951年	宝文堂书店
卖油郎独占花魁(2)	作品集	王尊三著	1951年	宝文堂书店
流芳千古	作品集	刘毓武著	1951年	宝文堂书店
扬子江边血泪仇	作品集	刘毓武著	1951年	宝文堂书店
战济南	作品集	苗培时著	1951年	宝文堂书店
快板相声	作品集	宝文堂编辑	1952年	宝文堂书店
歌颂天安门	作品集	汪曾祺等著	1952年	宝文堂书店

（续表八）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
新年(春节)欢唱集	作品集	宝文堂书店、通俗读物创研组编辑著	1952年	宝文堂书店
王俊英离婚	鼓词作品	王尊三著	1952年	宝文堂书店
新儿女英雄传	鼓词作品	王尊三著	1952年	宝文堂书店
所为何来	作品集	沈彭年著	1952年	宝文堂书店
争取时间	单弦牌子曲作品	王彭寿著	1952年	宝文堂书店
一条活路	单弦牌子曲	杜澎著	1952年	宝文堂书店
王广盛检举父亲	作品集	陈德光著	1952年	宝文堂书店
快打狼	快板作品	谢纯一著	1952年	宝文堂书店
翠花改嫁	快板作品	金庸、东方杲同著	1952年	宝文堂书店
新事新办	作品集	陈寿荪等改编	1952年	宝文堂书店
站稳立场打老虎	作品集	李双寿著	1952年	宝文堂书店
新相声(第一集)	作品集	侯宝林等著	1952年	宝文堂书店
李寡妇得自由	作品集	苗培时主编	1952年	宝文堂书店
选举可心人	作品集	韩冷等著	1953年	宝文堂书店
新郎新娘对唱	作品集	路石桥等著	1953年	宝文堂书店
一张选民证	作品集	汪受善著	1953年	宝文堂书店
咱们工人有了劳保	作品集	中央人民政府燃料工业部华北电业管理局土木建筑工程公司冬季训练班总队总教育室编辑	1953年	宝文堂书店
说普选	作品集	之昂等著	1953年	宝文堂书店
注音对联(第二集)	作品集	席香远编著	1953年	宝文堂书店

（续表九）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
谁是英雄	作品集	丁笑风著	1953 年	宝文堂书店
人人有份儿	作品集	邵长青等著	1953 年	宝文堂书店
赵大娘卖粮记	作品集	李源实著	1953 年	北京市春节文艺宣传工作委员会
石老三卖粮	作品集	赵坚著	1953 年	北京市春节文艺宣传工作委员会
郜秀英	单弦牌子曲作品	侯榕年著	1953 年	宝文堂书店
战士快板诗	作品集	王太炎著	1953 年	人民文学出版社
我还是选他	作品集	方刚、萧然著	1953 年	北京市春节文艺宣传工作委员会
新快板	作品集	宝文堂书店、通俗读物创研组编著	1953 年	宝文堂书店
二届慰问团赴朝记	鼓词作品	高峰著	1953 年	宝文堂书店
小媳妇	作品集	袁美成、魏子良等著	1953 年	宝文堂书店
普选说唱集	作品集	北京市文联编	1953 年	宝文堂书店
农业劳动模范殷维臣	作品集	罗扬著	1953 年	北京市春节文艺宣传工作委员会
新儿女英雄传	作品集	王尊三编著	1953 年	宝文堂书店
模范夫妻	作品集	辛大明著	1953 年	宝文堂书店
学写作	作品集	杨叶、杨绍英著	1953 年	宝文堂书店
好生活	作品集	席香远等著	1953 年	宝文堂书店
鞍钢工人	快板作品集	汪受善辑	1953 年	宝文堂书店

（续表十）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
模范队长	山东快书作品集	朱赞平等著	1953年	宝文堂书店
红旗竞赛	快板作品集	佟震宇等著	1953年	宝文堂书店
未婚夫妻	作品集	李乔著	1953年	宝文堂书店
赵小兰	作品集	李乔改著	1953年	宝文堂书店
西厢记	作品集	李乔著	1953年	宝文堂书店
拥护选举法	作品集	张玉堂等著	1953年	宝文堂书店
喜　事	作品集	孙玉奎著	1953年	宝文堂书店
幸福生活	作品集	高笑林等著	1953年	宝文堂书店
新相声（第四集）	作品集	席香远等编著	1953年	宝文堂书店
新相声（第五集）	作品集	席香远、陈致强著	1953年	宝文堂书店
质量一定要好	作品集	周俊臣等著	1953年	宝文堂书店
新法好	作品集	刘振武等著	1953年	宝文堂书店
歌唱苏长有	作品集	明镜等著	1953年	宝文堂书店
小麦粒自述	作品集	王希坚著	1954年	通俗读物出版社
卖余粮	作品集	华北人民话剧团编	1954年	华北人民出版社
曲艺选集（第一集）（第二集）	作品集	中央人民广播电台说唱团编	1954年	宝文堂书店
新曲艺（第一至六本）	作品集	中国曲艺研究会编	1954年	宝文堂书店
女支书张秀岩	鼓词作品	克明、宋文茂著	1954年	宝文堂书店
一车高粱米	作品集	王桂山、刘学智著	1954年	人民文学出版社
新快板（第一集）	作品集	梁勇著	1954年	宝文堂书店
饶兴礼访苏记	作品集	朱泗滨著	1954年	宝文堂书店
两情愿	作品集	王尊三著	1954年	宝文堂书店

（续表十一）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
爱国卖余粮	作品集	隋军等著	1954年	宝文堂书店
英雄夫妻	鼓词作品	李克撰著	1954年	宝文堂书店
独胆英雄黄新良	山东快书作品	中国人民解放军通俗读物编辑部辑	1954年	通俗读物出版社
战斗英雄侯伯锁	山东快书作品	中国人民解放军通俗读物编辑部辑	1954年	通俗读物出版社
看机器	作品集	王希坚著	1954年	通俗读物出版社
曲艺(第一至二辑)	作品集	文化部艺术事业管理局、中国曲艺研究会编著	1955年	通俗读物出版社
海军兄弟传捷报(曲艺)	作品集	解放军通俗读物编辑部编	1955年	通俗读物出版社
偷石榴	作品集	中国曲艺研究会编	1955年	通俗文艺出版社
武松打虎	作品集	王亚平整理	1955年	通俗文艺出版社
姑嫂摘黄瓜	作品集	成永英等著	1955年	宝文堂书店
刘七搜山捉特务	作品集	石红等著	1955年	宝文堂书店
黑旋风大闹忠义堂	作品集	陈雨门整理改写	1955年	宝文堂书店
靠谁办社	作品集	高兴等著	1955年	宝文堂书店
李逵夺鱼	作品集	白凤鸣等整理	1955年	宝文堂书店
游西湖	作品集	王尊三整理	1955年	宝文堂书店
铁血山	作品集	克明著	1955年	宝文堂书店
有钢使在刀刃上	作品集	林琦等著	1955年	宝文堂书店
看姑嫂	作品集	重山等著	1955年	宝文堂书店
薛二嫂	作品集	木昆等著	1955年	宝文堂书店

（续表十二）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
看了两年	作品集	李海舟等著	1955年	宝文堂书店
柳树玉	作品集	秋夜等著	1955年	宝文堂书店
小两口算账	作品集	陶钝等著	1955年	宝文堂书店
丁老贵入社	作品集	李乔著	1955年	宝文堂书店
社员陈子建	作品集	李敦礼等著	1955年	宝文堂书店
红旗插遍台湾岛	作品集	谢茂功等著	1955年	宝文堂书店
侦察英雄齐进虎	作品集	宋敏著	1955年	宝文堂书店
更上一层楼	作品集	思奇著	1955年	宝文堂书店
考神婆	作品集	赵树理、王明希等著	1955年	宝文堂书店
保卫丰收	作品集	居正等著	1955年	宝文堂书店
郭师傅修铣床	作品集	肖亦五、许多著	1955年	宝文堂书店
探亲捉匪	作品集	张庚辛等著	1955年	宝文堂书店
最后的请求	单弦牌子曲作品集	杜澎等著	1955年	宝文堂书店
河流沙	单弦牌子曲作品集	野草、张鹏等著	1955年	宝文堂书店
江边游	单弦牌子曲作品集	国涤等著	1955年	宝文堂书店
老罗去休养	山东快书作品集	希微等著	1955年	宝文堂书店
九根针	作品集	白万程等著	1955年	宝文堂书店
老龙出海	作品集	温和等著	1955年	宝文堂书店
拖拉机开来的一天	山东快书作品集	蔡连元等著	1955年	宝文堂书店
王二嫂入社	山东快书作品集	杜澎等著	1955年	宝文堂书店

（续表十三）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
合作好	山东快书作品集	王昕等著	1955年	宝文堂书店
工农大会师	山东快书作品集	石红等著	1955年	宝文堂书店
夸徒弟	山东快书作品集	王长春等著	1955年	宝文堂书店
草船借箭	联珠快书作品	白凤鸣、王决整理	1955年	宝文堂书店
三换春联	山东快书作品集	王澍等著	1955年	宝文堂书店
侦察员	山东快书作品集	声远等著	1955年	宝文堂书店
夜袭金门岛	山东快书作品集	天民等著	1955年	宝文堂书店
幸福道路	山东琴书作品集	杜澎著	1955年	宝文堂书店
农业社就是我的家	作品集	中央人民广播电台农业组编	1955年	中国青年出版社
他为什么不回家	作品集	严冰、高潮等著	1955年	宝文堂书店
花开四季遍地	作品集	明镜著	1955年	宝文堂书店
粒粒粮食是力量	作品集	张振海等著	1955年	宝文堂书店
夸我们的合作社	作品集	肖亦五等著	1955年	宝文堂书店
说唱第一个五年计划	作品集	姜中等著	1955年	宝文堂书店
相声大观	作品集	老舍等著	1955年	宝文堂书店
新相声	作品集	侯宝林等著	1955年	宝文堂书店
撕下胡风的“画皮”	作品集	侯宝林等著	1955年	宝文堂书店
双铧犁	作品集	王保春著	1955年	宝文堂书店

(续表十四)

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
欢迎参观	作品集	雪人等著	1955年	宝文堂书店
家庭卫生会议	作品集	建中等著	1955年	宝文堂书店
吃饭我掏钱	作品集	王决等著	1955年	宝文堂书店
宽打窄用	作品集	叶祖兴等著	1955年	宝文堂书店
新法接生	作品集	席香远著	1955年	宝文堂书店
粮食囤里好风光	作品集	杨学凡等著	1955年	宝文堂书店
玉　香	作品集	冷岩等著	1955年	宝文堂书店
肃清笑面狼	作品集	姜维朴著	1955年	通俗文艺出版社
程咬金卖柴筢	评书作品集	陈荫荣说，金受申记、汪曾祺整理	1955年	宝文堂书店
说唱活人塘	作品集	于家壁改编	1955年	宝文堂书店
中国曲艺作品选集(第一辑)	作品集	中国曲艺研究会编	1955年	通俗读物出版社
智擒匪首刘司令	作品集	国涤等著	1955年	宝文堂书店
认亲戚	作品集	王尊三整理	1955年	通俗文艺出版社
压邪传	作品集	姜维朴著	1955年	宝文堂书店
一捆青菜	作品集	张殿润等著	1955年	宝文堂书店
晴雯传	作品集	沈彭年改写	1955年	宝文堂书店
夜捉李富成	西河大鼓	贾殿彬等著	1955年	宝文堂书店
小包工	作品集	白丁等著	1955年	宝文堂书店
回娘家	作品集	陈士池等著	1955年	宝文堂书店
保卫丰收	作品集	居正等著	1955年	宝文堂书店
在菜园里	作品集	栾之千等著	1955年	宝文堂书店
海滨“鸟”语	作品集	王景陈等著	1955年	通俗文艺出版社
打通国防公路	作品集	顾乡等著	1955年	通俗读物出版社

（续表十五）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
范老汉入社	山东快书作品	颂敏、明军著	1955 年	通俗读物出版社
张桂容	作品集	程嘉哲编	1955 年	北京大众出版社
技术员来了	作品集	陈寿荪编	1955 年	宝文堂书店
单弦牌子曲资料集	作品集	中央音乐学院民族音乐研究所编	1956 年	音乐出版社
说唱西游记	鼓词作品集	罗扬、沈彭年整理	1956 年	通俗文艺出版社
中国曲艺作品选集(第二辑)	作品集	中国曲艺研究会编	1956 年	通俗读物出版社
鲁达与林冲	作品集	孙玉奎整理	1956 年	通俗文艺出版社
潜伏哨	作品集	解放军通俗读物编辑部编	1956 年	通俗文艺出版社
一丝灯光	作品集	程厚印著	1956 年	通俗文艺出版社
飞车王	作品集	宋文贵等著	1956 年	通俗文艺出版社
仓库主任	作品集	金河等著	1956 年	通俗文艺出版社
看　戏	作品集	王宇枫、林琦著	1956 年	通俗文艺出版社
母女过端阳	作品集	张仿佗著	1956 年	通俗文艺出版社
曲艺(第一至二辑)	作品集	中央群众艺术馆、中国曲艺研究会编	1956 年	通俗文艺出版社
黄继光(曲艺得奖作品选第一编)	作品集	唐耿良等著	1956 年	通俗文艺出版社
新房子(曲艺得奖作品选第二编)	作品集	王文奇等著	1956 年	通俗文艺出版社
夸马(曲艺得奖作品选第三编)	作品集	哈斯朝鲁等著	1956 年	通俗文艺出版社

（续表十六）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
飞油壶(曲艺得奖作品选第四编)	作品集	王国祥等著	1956年	通俗文艺出版社
黄河清(曲艺得奖作品选第五编)	作品集	李月秋等著	1956年	通俗文艺出版社
职工曲艺创作选	作品集	工人出版社编	1956年	工人出版社
江边游	作品集	中国作家协会编	1956年	中国青年出版社
说黄河	数来宝作品	韩廷佐著	1956年	中国青年出版社
程玉兰	作品集	程锡级等著	1956年	宝文堂书店
周大娘赶老汉	河南坠子作品	慕保柱等著	1956年	通俗文艺出版社
三叩门	山东琴书作品	冷岩等著	1956年	通俗文艺出版社
伐木能手马永顺	山东琴书作品	沈彭年、程厚印著	1956年	通俗文艺出版社
一分钱和一两米	快板作品	中国人民志愿军某部著	1956年	通俗文艺出版社
张大伯赶集	快板作品	慕保柱著	1956年	通俗读物出版社
夸闺女	快板作品	张庚辛著	1956年	通俗读物出版社
说唱我国第一个五年计划	对口快板作品	方华、辛冶编写	1956年	中国青年出版社
戏剧杂谈	相声作品	侯宝林整理	1956年	通俗文艺出版社
宽打窄用	相声作品集	侯宝林等著	1956年	通俗文艺出版社
说唱除四害	作品集	杨学凡等编	1956年	人民卫生出版社
砍白菜	相声作品	侯宝林、王决著	1956年	通俗文艺出版社
荒诞书籍看不得	相声作品	何迟原作、刘宝瑞、郭全宝修改	1956年	通俗文艺出版社
精打细算	相声作品集	先智等著	1956年	通俗文艺出版社

（续表十七）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
打百分	相声作品	孙秀汶、冯不异著　侯宝林修改	1956年	通俗文艺出版社
医　生	相声作品集	侯宝林等著	1956年	北京大众出版社
贾家楼	评书作品	陈荫荣讲述 金受申整理	1956年	通俗文艺出版社
闹花灯	评书作品	陈荫荣讲述 金受申整理	1956年	通俗文艺出版社
打渔杀家	作品集	易卢著	1956年	宝文堂书店
马后炮	书帽作品集	贺宗光著	1956年	通俗文艺出版社
开山英雄秦文学	作品集	俞伯荪等著	1956年	通俗文艺出版社
原来是个大木瓜	作品集	张士礼等著	1956年	中国青年出版社
梁祝下山	山东琴书作品	邹环生编	1956年	音乐出版社
乌鞘岭上夜行车	山东快书作品	西门汀著	1956年	宝文堂书店
猴吃鸭子	作品集	中国少年儿童出版社编	1956年	宝文堂书店
灶王爷	作品集	戴君等著	1956年	北京出版社
社里的好姑娘	作品集	严亚楚著	1956年	通俗文艺出版社
潜伏哨	作品集	解放军通俗读物编辑部辑	1956年	通俗文艺出版社
中国地理演唱	作品集	马云鹏等编	1956年	中国青年出版社
大闹枣庄	作品集	刘田利、蔡连贵著	1957年	通俗文艺出版社
喜相逢	作品集	齐东等著	1957年	通俗文艺出版社
小黑驴	作品集	中央人民广播电台说唱团编	1957年	通俗文艺出版社

（续表十八）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
书帽选集	作品集	中国曲艺研究会主编	1957年	作家出版社
二姐娃做梦	作品集	敬廷玺等著	1957年	通俗文艺出版社
南来北往	作品集	中国铁路工会全国委员会宣传部编	1957年	人民铁道出版社
曲艺(群众演唱材料第一至三集)	作品集	中国曲艺研究会编	1957年	通俗文艺出版社
快板唱胜利	作品集	毕革飞著	1957年	通俗文艺出版社
银川曲	作品集	李季等著	1957年	通俗文艺出版社
歌唱长征	作品集	李传琇著	1957年	北京出版社
山东快书创作选集	作品集	中国曲艺研究会编	1957年	作家出版社
瓦岗寨	评书作品	陈荫荣讲述	1957年	通俗文艺出版社
相声创作选集	作品集	中国曲艺研究会编	1957年	作家出版社
相声传统作品选	作品集	中国曲艺研究会编	1957年	作家出版社
解学士	单口相声作品	刘宝瑞整理，中央人民广播说唱团编	1957年	通俗文艺出版社
鲜花和友谊	相声作品集	席香远等作	1957年	通俗文艺出版社
相声大观(第一集)	作品集	中国曲艺研究会编	1957年	通俗文艺出版社
等　他	作品集	李光复著	1957年	宝文堂书店
评书创作选集	作品集	中国曲艺研究会编	1957年	作家出版社

（续表十九）

名　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
博浪沙	作品集	李存源述 黄存洲记	1957年	北京出版社
刘巧团圆	作品集	韩起祥演唱 高敏夫等记	1957年	通俗文艺出版社
木兰从军	单弦牌子曲作品	易卢著	1957年	通俗文艺出版社
山东快书武松传	作品集	中国曲艺研究会编	1957年	作家出版社
快板创作选集	作品集	中国曲艺研究会编	1958年	作家出版社
煤矿安全操作快板	作品集	华国久、尹毓科	1958年	煤炭工业出版社
赶上英国	作品集	谭伯如、张善曾等著	1958年	宝文堂书店
全家动员除四害	作品集	张逸生、白锋溪著	1958年	宝文堂书店
孙悟空夜游十三陵	作品集	陈荣超改编	1958年	宝文堂书店
生产学习两积极	作品集	庞秋蒲等著	1958年	宝文堂书店
全民皆兵，保卫祖国	作品集	中央戏剧学院表演系一年级著	1958年	宝文堂书店
双下地	山东快书作品	北京群众艺术馆编	1958年	北京出版社
评书传统作品选	作品集	中国曲艺研究会编	1958年	作家出版社
巧断垂金扇	作品集	段兴云述 黄存洲记	1958年	北京出版社
战滁州	作品集	张霈兴述 谢纯一记	1958年	北京出版社

（续表二十）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
拳打镇关西	作品集	黄存洲编	1958 年	北京出版社
苏秦与张仪	作品集	李存源述 黄　骊记	1958 年	北京出版社
相声垫话选集	作品集	中国曲艺研究会编	1958 年	作家出版社
文化关	相声剧作品	邹济潮著	1958 年	宝文堂书店
唱词创作选集	作品集	中国曲艺研究会编	1958 年	作家出版社
曲艺选	作品集	作家出版社编	1958 年	作家出版社
大跃进曲艺选	作品集	《曲艺》杂志社编	1958 年	作家出版社
一场火警	作品集	黄秉德等著	1958 年	作家出版社
公开的秘密	作品集	袁之等著	1958 年	作家出版社
艾克发疯	作品集	董凤桐等著	1958 年	作家出版社
侵略者的哲学	作品集	席香远等著	1958 年	作家出版社
自掘坟墓	作品集	张艾丁等著	1958 年	作家出版社
警告美帝纸老虎	作品集	北京群众艺术馆编	1958 年	北京出版社
艾克犯病	作品集	北京群众艺术馆、北京戏曲编导委员会合编	1958 年	北京出版社
三座楼	作品集	何冠英等著	1958 年	通俗文艺出版社
总路线红旗遮满天	作品集	王景山等著	1958 年	通俗文艺出版社
女送货员	作品集	巍云等著	1958 年	通俗文艺出版社
大破保守迷魂阵	作品集	庄瑞祥等著	1958 年	通俗文艺出版社
灯塔颂	作品集	北京青年曲艺队等著	1958 年	通俗文艺出版社
力争上游	作品集	刘沧浪等著	1958 年	通俗文艺出版社

（续表二十一）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
空中飞船	作品集	周守瑾等著	1958年	通俗文艺出版社
扫荡五气	作品集	老舍等著	1958年	通俗文艺出版社
扫文盲	作品集	张金珠等著	1958年	通俗文艺出版社
革新台上看高低	作品集	金宗超等著	1958年	通俗文艺出版社
总路线是指路灯	作品集	张也怀等著	1958年	通俗文艺出版社
秦岭低头	作品集	崔巍等著	1958年	通俗文艺出版社
说唱创作选集	作品集	中国曲艺研究会编	1958年	作家出版社
跃进之花	作品集	高桂清著	1958年	通俗文艺出版社
多面手	作品集	刘振洲著	1958年	作家出版社
先行官	作品集	吴源著	1958年	作家出版社
张老汉游公社	作品集	金鸣歧著	1958年	作家出版社
铁水钢花冲天翻	作品集	王亚平著	1958年	作家出版社
老将出马	作品集	左之著	1958年	作家出版社
瘸老何大显神通	作品集	金受申著	1958年	作家出版社
向月宫报喜	作品集	陈学斌著	1958年	作家出版社
打跑美国狼	作品集	俞乙著	1958年	通俗文艺出版社
警告艾森豪威尔	作品集	宁凌著	1958年	通俗文艺出版社
卖国贼的下场	作品集	中央人民广播剧团等著	1958年	通俗文艺出版社
亚非人民要独立	作品集	沈彭年著	1958年	通俗文艺出版社
拔掉白旗插红花	作品集	国勇等著	1958年	通俗文艺出版社
烧五气	作品集	赵德良等著	1958年	通俗文艺出版社
人民的江山万万年	作品集	王中一等著	1958年	通俗文艺出版社
往前看	作品集	金宗超著	1958年	通俗文艺出版社
上车如到家	作品集	耿瑛等著	1958年	通俗文艺出版社
参观展览会	作品集	东声等著	1958年	通俗文艺出版社

（续表二十二）

名　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
会亲家	作品集	梁树名等著	1958年	通俗文艺出版社
我们是神仙	作品集	杨伟等著	1958年	通俗文艺出版社
夜赶模型	作品集	毛金著	1958年	通俗文艺出版社
三千翻	作品集	周守瑾著	1958年	通俗文艺出版社
新媳妇下地	作品集	星火等著	1958年	通俗文艺出版社
大胆革新	作品集	宋文贵著	1958年	通俗文艺出版社
下驴上马	作品集	李丙森、白鹤龄著	1958年	通俗文艺出版社
打破陈规	作品集	刘桀森等著	1958年	通俗文艺出版社
难兄难弟	作品集	老舍等著	1958年	通俗文艺出版社
皮包政府	作品集	侯宝林著	1958年	通俗文艺出版社
欢度春节	作品集	北京群众艺术馆编	1958年	北京出版社
美军滚出台湾去	作品集	中国少年儿童出版社编	1958年	中国少年儿童出版社
穆桂英指路	作品集	王尊三整理	1958年	作家出版社
西厢记说唱集	作品集	傅惜华编	1958年	中华书局
刘知远诸宫调	作品集		1958年	文物出版社
侵略者快滚蛋	作品集	北京群众艺术馆、北京戏曲编导委员会编	1958年	北京出版社
破除迷信	作品集	江元铸等编	1958年	宝文堂书店
三跃进	作品集	张仿佗著	1958年	通俗文艺出版社
单弦牌子曲创作选集	单弦牌子曲作品集	中国曲艺研究会编辑	1958年	作家出版社
1958年曲艺选	作品集	《曲艺》杂志社编	1959年	作家出版社

（续表二十三）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
英雄赞	作品集	中国曲艺工作者协会编	1959年	作家出版社
好阿姨	作品集	刘炳等著	1959年	宝文堂书店
杂谈《空城计》	作品集	侯宝林等著	1959年	宝文堂书店
满堂红	作品集	张智等著	1959年	宝文堂书店
今昔天桥	作品集	高德明、陈涌泉等著	1959年	宝文堂书店
十大吉祥	作品集	席香远等著	1959年	宝文堂书店
党的好女儿	作品集	杨遐龄等著	1959年	宝文堂书店
昨　天	作品集	常宝华等著	1959年	解放军文艺社
建国十年文学创作选·曲艺(1949—1959)	作品集	赵树理、陶钝主编	1959年	中国青年出版社
北京曲艺选	作品集	北京市文联编	1959年	北京出版社
不靠天	鼓词作品	谭伟、顾锡东著	1959年	农业出版社
理发的故事	道情作品	卢俊迈著	1959年	中国戏剧出版社
四姐妹报喜	作品集	中国青年艺术剧院集体创作	1959年	北京出版社
老将军让车	作品集	焦乃积等著	1959年	宝文堂书店
昨天	作品集	赵忠等著	1959年	中国戏剧出版社
昨天(注音本)	作品集	赵忠等著	1959年	文字改革出版社
伙食房大跃进	相声剧作品	李振声著	1959年	宝文堂书店
医院遍开革新花	相声作品	宏今著	1959年	北京出版社
谈古论今	相声作品	赵光坚、郭岗著	1959年	北京出版社
喜上加喜	作品集	北京市文联编	1959年	北京出版社
兄弟打播	作品集	未文著	1959年	中国戏剧出版社
风雨夜路	作品集	万全等著	1959年	宝文堂书店

（续表二十四）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
试验田	作品集	北京市戏曲编导委员会编	1959年	北京出版社
李二宝逛展览会	作品集	杨史等编	1959年	科学技术出版社
《解放军文艺》百期曲艺选	作品集	《解放军文艺》编	1960年	解放军文艺社
怒火腾空	作品集	《曲艺》杂志社编	1960年	中国戏剧出版社
艾森豪威尔独白	作品集	《曲艺》杂志社编	1960年	中国戏剧出版社
强盗出巡记	作品集	《曲艺》杂志社编	1960年	中国戏剧出版社
民兵英雄谱	作品集	刘学智、刘洪滨等著	1960年	中国戏剧出版社
为了六十一个阶级兄弟	作品集	中央广播说唱团著	1960年	宝文堂书店
巧姑娘	作品集	北京市文联编	1960年	北京出版社
城市公社红旗飘	作品集	许群等著	1960年	宝文堂书店
小英雄	作品集	群众出版社编	1960年	群众出版社
大家庭	作品集	北京曲艺团编	1960年	北京出版社
琼林宴	作品集	中国林业出版社编	1960年	中国林业出版社
逛天桥	相声作品集	魏孟忠、崔增水、崔金生等著	1960年	北京出版社
婆媳双跃进	作品集	北京市文联编	1960年	北京出版社
打瘟神	作品集	北京市文联编	1960年	北京出版社
红色英雄	作品集	北京市文联编	1960年	北京出版社
女英雄	作品集	北京市文联编	1960年	北京出版社
白蛇传集	作品集	傅惜华编	1960年	中华书局
鼓词选	作品集	赵景深编选	1960年	中华书局

（续表二十五）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
曲艺唱词选集	作品集	中央广播文工团说唱团编	1962年	北京出版社
海上红帆	作品集	王力叶著	1962年	北京出版社
黎明早行车	作品集	许多著	1962年	北京出版社
丹心红马	作品集	共青团北京市委宣传部、北京群众艺术馆编	1962年	北京出版社
相声选集	作品集	中央广播文工团说唱团编	1962年	北京出版社
董解元西厢记	作品集	凌景埏校注	1962年	人民文学出版社
吃　书	作品集	杜澎等著	1962年	中国少年儿童出版社
夜闯珊瑚潭	评书作品	李凤琪著	1962年	群众出版社
曲艺选(1959—1961)		陶钝编	1963年	人民文学出版社
办喜事	作品集	共青团北京市委宣传部编	1963年	北京出版社
初次见面	作品集	北京市总工会宣传部等编	1963年	北京出版社
牛头刨床的秘密	作品集	北京市总工会宣传部等编	1963年	北京出版社
掰玉米	作品集	总工会宣传部等编	1963年	北京出版社
历书与皇历	作品集	总工会宣传部编	1963年	北京出版社
曲艺唱词小段集	作品集	中央广播文工团说唱团编	1963年	北京出版社
假灶王	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
杨桂香	作品集	陶钝著	1963年	中国戏剧出版社

（续表二十六）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
雷锋颂	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
翻身记	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
渔夫恨	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
闹山坡	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
三叩门	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
双开锁	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
送蜜桃	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
拦花轿	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
迷魂阵	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
考神婆	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
大方人	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
父子回家	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社
断头山	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963 年	农村读物出版社

（续表二十七）

名　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
双窝车	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
老太平摘帽记	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
劫刑车	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
不可抵挡	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
给你道喜	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
画　像	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
昨　天	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
找舅舅	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
要彩礼	作品集	中国曲艺工作者协会编	1963年	农村读物出版社
相声小段集	作品集	中央广播文工团编	1963年	北京出版社
相声选集(盲文版)	作品集	中央广播文工团说唱团编	1963年	盲文出版社
一对好伴侣	作品集	中国少年儿童出版社编	1963年	中国少年儿童出版社
枪	作品集	中国人民解放军总政治部文化部编	1963年	中国人民解放军总政治部文化部

（续表二十八）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
北京曲艺团曲艺选集	作品集	北京曲艺团编	1964年	北京出版社
火药枪降妖记	作品集	李润杰等著	1964年	北京出版社
阶级斗争永不忘	作品集	李丹成等著	1964年	北京出版社
壮志凌云	作品集	高凤山等著	1964年	北京出版社
毕革飞快板诗选	作品集	毕革飞著	1964年	作家出版社
一比吓一跳	相声作品集	董凤桐等著	1964年	北京出版社
好夫妻	作品集	周见仑等著	1964年	北京出版社
女队长	作品集	夏雨田等著	1964年	农村读物出版社
新娘子进村	作品集	刘秉刚等著	1964年	农村读物出版社
老书记	作品集	王玉文等著	1964年	农村读物出版社
红花并蒂开	作品集	袁国明等著	1964年	农村读物出版社
四好红花处处开	作品集	元璋等著	1965年	解放军文艺社
阶级斗争永不忘	作品集	李丹成等著	1965年	群众出版社
竹蜂战	作品集	北京曲艺团编	1965年	北京出版社
一担白米	作品集	北京出版社编	1965年	北京出版社
大寨的故事(盲文版)	作品集	北京出版社编	1965年	盲人月刊社
大寨英雄贾进才	作品集	中国曲艺工作者协会编	1965年	中国戏剧出版社
说唱王杰	作品集	《曲艺》杂志社编	1965年	中国戏剧出版社
全国少数民族群众业余艺术观摩演出曲艺戏剧选	作品集	全国少数民族群众业余艺术观摩演出会编	1965年	中国戏剧出版社
越南军民打得好	作品集	《曲艺》杂志社编	1965年	中国戏剧出版社
痛打美国强盗	作品集	《曲艺》杂志社编	1965年	中国戏剧出版社
时刻准备着	作品集	中国曲艺工作者协会编	1965年	中国戏剧出版社

（续表二十九）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
夺印(鼓词)(盲文版)	作品集	李亚如等原著、张军等改编	1965年	盲人月刊社
赶　队	作品集	周焕章等著	1965年	解放军文艺社
新人新作选	故事作品集	中国作家协会编	1965年	人民文学出版社
女队长	作品集	《曲艺》杂志社编	1965年	中国戏剧出版社
学大寨	作品集	《曲艺》杂志社编	1965年	中国戏剧出版社
说唱焦裕禄(第1集)(第2集)	作品集	中国曲艺工作者协会编	1966年	中国戏剧出版社
赎马记	作品集	《曲艺》杂志社编	1966年	中国戏剧出版社
说唱麦贤得	作品集	中国曲艺工作者协会编	1966年	中国戏剧出版社
仇恨的火焰	作品集	中国曲艺工作者协会编	1966年	中国戏剧出版社
文艺节目(第一辑、首都游园活动文艺节目选)	作品集	国务院文化组文艺丛刊小组编	1972年	人民文学出版社
革新凯歌	作品集	梁厚民著	1972年	人民文学出版社
文艺节目(盲文版)	作品集	国务院文化组文艺丛刊小组编	1973年	北京盲文印刷厂出版
一盆饭	单弦牌子曲作品	杜澎等著	1973年	北京人民出版社
雨夜擒敌救亲人、送项链、钱包	单弦牌子曲作品	赵其昌等著	1973年	北京人民出版社
犟姑娘	快板书作品	梁厚民、刘司昌著	1973年	北京人民出版社
颂雷锋、学雷锋	作品集	朱光斗、焦乃积等著	1973年	人民文学出版社

（续表三十）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
火海擒敌	作品集	李润杰、马季等著	1973年	人民文学出版社
拔　河	天津快板作品	崇文区翟家口小学红小兵宣传队著	1973年	北京人民出版社
团长下工地	山东快书作品		1973年	北京人民出版社
处处有雷锋	山东琴书作品	北京军区空军后勤部业余创作组著	1973年	北京人民出版社
十个大鸡子儿	河南坠子作品集	李增瑞、刘永宁、马玉萍等著	1973年	北京人民出版社
友谊颂、高原彩虹	相声作品集		1973年	北京人民出版社
特别日记、为革命而学、节约赞	相声作品集		1973年	北京人民出版社
扎根农村	唱词作品集		1974年	人民文学出版社
山村战鼓	唱词作品集		1974年	人民文学出版社
峻岭青松	作品集		1974年	人民文学出版社
斩栾平	作品集		1974年	人民文学出版社
赵金辉捉“贼”	作品集		1974年	人民文学出版社
峻岭青松	作品集		1974年	农村读物出版社
怒涛滚滚	作品集		1974年	农村读物出版社
情深如海	作品集		1974年	农村读物出版社
山村夜诊	作品集		1974年	人民文学出版社
支农路上、扎义打虎	山东快书作品集		1974年	北京人民出版社

（续表三十一）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
海　燕	相声作品	马季著	1974年	人民文学出版社
保卫西沙	相声作品	常宝华、常贵田著	1974年	
山　鹰	相声作品		1974年	人民文学出版社
排雷、带响的弓箭	单弦牌子曲作品集	杜澎、赵其昌等著	1974年	北京人民出版社
石头后面	作品集		1974年	人民文学出版社
海　屏	作品集		1974年	人民文学出版社
雪地露营	作品集		1975年	解放军文艺社
大庆红花遍地开	作品集		1975年	人民文学出版社
大寨步步高	作品集		1975年	人民文学出版社
打虎上山	作品集		1975年	人民文学出版社
闯　滩	作品集		1975年	人民文学出版社
争　夺	作品集		1975年	人民文学出版社
喜事新办	作品集		1975年	人民文学出版社
争分夺秒	作品集		1975年	解放军文艺社
激战滚龙滩	作品集		1975年	北京人民出版社
情深如海	作品集	赵其昌等著	1975年	北京人民出版社
排头兵	作品集		1975年	北京人民出版社
打麦场上唱丰收	作品集		1976年	北京人民出版社
壮志凌云	作品集		1976年	人民文学出版社
抗震凯歌	作品集		1976年	人民文学出版社
神州处处庆胜利	作品集		1976年	北京人民出版社
绘新图	作品集	殷来福等著	1976年	人民文学出版社
李逵扯诏	作品集	赵其昌、马歧著	1976年	北京人民出版社
愤怒声讨“四人帮”	作品集		1977年	北京人民出版社

(续表三十二)

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
高举毛主席旗帜前进	作品集	化学工业局宣传队著	1977年	北京人民出版社
迎春花开	作品集		1977年	人民文学出版社
继往开来	作品集		1977年	人民文学出版社
世世代代怀念周总理	作品集		1977年	人民文学出版社
壮志凌云	作品集		1977年	人民文学出版社
欢腾的洪流	作品集		1977年	农村读物出版社
一米之差	作品集		1977年	北京人民出版社
骨肉情深	作品集		1977年	人民文学出版社
除四害	作品集		1977年	人民文学出版社
工程兵曲艺作品选	作品集	中国人民解放军工程兵政治部文化部编	1978年	人民文学出版社
全军第四届文艺会演小型戏剧、曲艺选	作品集	解放军文艺社、海军曲艺作品选中国人民解放军海军政治部文化部编	1978年	人民文学出版社
恋爱婚姻道德风尚曲艺选	作品集	共青团中央宣传部编	1980年	中国青年出版社
老钱串赶集	作品集		1980年	宝文堂书店
关公战秦琼	作品集		1980年	宝文堂书店
美猴王	作品集	蔡连贵原词 王尊三整理	1980年	宝文堂书店
鲁达除霸	作品集		1980年	宝文堂书店
高元钧山东快书选	作品集	高元钧等著	1980年	人民文学出版社
侯宝林相声选	作品集	侯宝林等著	1980年	人民文学出版社

（续表三十三）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
无情无义	作品集		1980年	宝文堂书店
黄半仙	作品集	孙秀汶、冯不异著	1980年	宝文堂书店
假大空	作品集		1980年	宝文堂书店
艺海群英	评书	曾凤鸣著	1980年	中国曲艺出版社
山猫嘴说媒	评书作品	中国曲艺出版社编辑部编	1980年	中国曲艺出版社
天外姻缘	湖北评书作品选	何祚欢著	1981年	中国曲艺出版社
中篇评弹选	苏州弹词作品集	苏州评弹研究会编	1981年	中国曲艺出版社
榕湖春暖——职工曲艺调演作品选	作品集	中华全国总工会宣传部编	1981年	工人出版社
小谢(评书《聊斋志异》)	作品集	刘健卿讲述 李岳南整理	1981年	中国曲艺出版社
西湖主(评书《聊斋志异》)	作品集	刘健卿讲述 冯不异整理	1981年	中国曲艺出版社
婴宁(评书《聊斋志异》)	作品集	齐信英讲述 李作霖整理	1981年	中国曲艺出版社
孙膑与庞涓	评书作品	李存源播讲 田维贤记录整理	1981年	宝文堂书店
闹花灯(传统评书《兴唐传》之一)	评书作品	陈荫荣讲述 金受申整理	1981年	中国曲艺出版社
南阳关(传统评书《兴唐传》之二)	评书作品	陈荫荣讲述，脱士明、戴宏森整理	1981年	中国曲艺出版社

（续表三十四）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
贾家楼(传统评书《兴唐传》之三)	评书作品	陈荫荣讲述 金受申整理	1981年	中国曲艺出版社
皆大欢喜	相声集	王鸣录著	1981年	中国曲艺出版社
再生缘	苏州弹词	秦纪文演出本 薛汕整理	1981年	中国曲艺出版社
瓦岗寨(传统评书《兴唐传》之四)	评书作品	陈荫荣讲述 通俗文艺出版社整理	1981年	中国曲艺出版社
群雄会(传统评书《兴唐传》之五)	评书作品	陈荫荣讲述 戴宏森整理	1981年	中国曲艺出版社
赤胆忠心	评书作品	袁阔成口述 田维贤、谭允中整理	1981年	广播出版社
单口相声传统作品选(插图本)	作品集	张寿臣等著	1981年	中国曲艺出版社
姜昆李文华相声选	作品集	姜昆、李文华著	1981年	广播出版社
广播里的笑声	作品集	中央人民广播电台文艺部编	1981年	宝文堂书店
灵泉洞(上册)	评书作品	赵树理著	1981年	人民文学出版社
扬州说书选	现代作品	扬州评话研究组编	1981年	中国曲艺出版社
扬州说书选	传统作品	扬州评话研究组编	1981年	中国曲艺出版社
曲艺小段集锦	作品集	中国广播艺术团说唱团编	1982年	广播出版社

（续表三十五）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
曲艺选	作品集	文化部群众文化局、中国曲艺家协会编	1982年	新华出版社
北方曲艺选	作品集	中华人民共和国文部部编	1982年	春风文艺出版社
四平山(传统评书《兴唐传》之六)	评书作品	陈荫荣讲述 戴宏森整理	1982年	中国曲艺出版社
虹霓关(传统评书《兴唐传》之七)	评书作品	陈荫荣讲述 戴宏森整理	1982年	中国曲艺出版社
扬州会(传统评书《兴唐传》之八)	评书作品	陈荫荣讲述 戴宏森整理	1982年	中国曲艺出版社
书帽集锦	作品集	赵连甲等著	1982年	中国曲艺出版社
何迟相声创作集	作品集	何迟著	1982年	中国戏剧出版社
挺进苏北	评话作品	夏耘等箸	1982年	中国曲艺出版社
辛十四娘(评书《聊斋志异》)	评书作品	齐信英等讲述 李作霖整理	1982年	中国曲艺出版社
珊瑚(评书《聊斋志异》)	评书作品	刘健卿讲述 范凡整理	1982年	中国曲艺出版社
曲艺小段选	作品集	刘书方编著	1983年	人民音乐出版社
曲艺选	作品集	群众文化编辑委员会编	1983年	新华出版社
夜行记	相声作品集	郎德沣等著	1983年	群众出版社
刘宝瑞表演单口相声选	相声作品集	刘宝瑞口述 殷文硕整理	1983年	中国曲艺出版社
红玉(评书《聊斋志异》选)	评书作品	刘健卿等讲述 宋天成整理	1983年	中国曲艺出版社

（续表三十六）

名　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
抢三关(传统评书《兴唐传》之九)	评书作品	陈荫荣讲述 戴宏森整理	1983年	中国曲艺出版社
锁五龙(传统评书《兴唐传》之十)	评书作品	陈荫荣讲述戴宏森整理	1983年	中国曲艺出版社
真情假意	苏州评弹作品集	中国曲艺出版社编辑部编	1984年	中国曲艺出版社
虎跃徂徕山	评书作品	赵和琪著	1984年	中国曲艺出版社
百花盛开春满园——曲艺选	作品集	李辛编	1984年	新华出版社
科学相声	作品集	郝爱民、谈宝森编	1984年	工人出版社
广陵禁烟记	评话作品	李真著	1984年	中国曲艺出版社
兴唐传(共四册)	作品集	陈荫荣讲述 金受申、戴宏森等整理	1984年	中国曲艺出版社
和氏璧·赠绨袍	作　品	李鑫荃演述 冯不异整理	1984年	中国曲艺出版社
秘密列车	作　品	沈永年等著	1984年	中国曲艺出版社
中国新文艺大系(1976—1982)曲艺集	作品集	中国新文艺大系编辑部编	1985年	中国文联出版公司
厂长钓鱼	作品集		1985年	新华出版社
漫天要价	作品集	中国曲艺出版社编辑部编	1985年	中国曲艺出版社
九龙口	苏州弹词	邱肖鹏、郁小庭傅菊蓉著	1985年	中国曲艺出版社
白妞说书	唱词选	朱学颖著	1985年	中国曲艺出版社

（续表三十七）

名　　称	类　别	著(编)者	出版年代	出版单位
朱元璋演义	评　书	段少舫演出本 徐雯珍整理	1985年	中国曲艺出版社
伍子胥	扬州评话	费骏良演述　汪复昌、费力重编	1985年	中国曲艺出版社
老龙窝传奇	中篇鼓书	方庆长、王玉佩著	1985年	中国曲艺出版社
李三宝传	山东快书	陈增智著	1985年	中国曲艺出版社
传统独脚戏选	独脚戏	中国曲艺家协会 上海分会编	1985年	中国曲艺出版社
花笺记	作　品	薛汕订	1985年	文化艺术出版社
二荷花史	作　品	薛汕订	1985年	文化艺术出版社

北京出版的曲艺著述表

名　　称	著(编)者	出版单位	出版时间
怎样编写鼓词	李啸仓著	北京艺术出版社	1955年
怎样写快板	石红、江成同编	通俗读物出版社	1955年
曲艺的创作和表演	老舍等著	工人出版社	1956年
说书史话	陈汝衡著	作家出版社	1958年
曲艺形式简明介绍（一、二、三集）	阿风著	解放军战士出版社	1959年
说唱音乐曲种介绍	中央音乐学院编	中央音乐学院	1962年
曲艺创作浅谈	许嘉璐编著	北京人民出版社	1980年
评弹艺术浅谈	左弦著	中国曲艺出版社	1981年

（续　表）

名　　称	著(编)者	出版单位	出版时间
评弹艺术(第一集)	苏州评弹研究会编	中国曲艺出版社	1982年
曲艺丛谈	赵景深著	中国曲艺出版社	1982年
评弹艺术(第二集)	苏州评弹研究会编	中国曲艺出版社	1983年
山东琴书研究	张军著	中国曲艺出版社	1984年
评弹研究(第三集)	苏州评弹研究会编	中国曲艺出版社	1984年
评弹研究(第四集)	苏州评弹研究会编	中国曲艺出版社	1985年
评弹通考	谭正璧、谭寻搜辑	中国曲艺出版社	1985年
扬州曲艺史话	韦人、韦明铧著	中国曲艺出版社	1985年
书曲散记	薛汕著	书目文献出版社	1985年
陈汝衡曲艺文选	陈汝衡著	中国曲艺出版社	1985年
中国的相声	薛宝琨著	北京人民出版社	1985年

外地出版的北京曲艺作品表

名　　称	类　别	著(编)者	出版单位	出版时间
别迷信	作品集	老舍等编	山东人民出版社	1950年
新编杨桂香鼓词	作品集	陶钝编	山东人民出版社	1950年
新编短篇鼓词	作品集	陶钝编	山东新华书店	1950年
春云离婚	作品集	王亚平著	群益出版社	1950年
过新年	作品集	老舍著	晨光出版社	1951年
三只鸡	作品集	李二、刘学智编	山东人民出版社	1952年
推倒高山变平地	快板作品集	焦乃积等编	湖北人民出版社	1954年
晕头转向	山东快书作品集	刘司昌著	河北人民出版社	1957年

（续表一）

名　　称	类　别	著(编)者	出版单位	出版时间
歪批三国	相声作品集	中央人民广播电台说唱团编	上海文化出版社	1957 年
百鸟朝凤集	作品集	王亚平著	春风文艺出版社	1959 年
建筑英雄谱	作品集	赵连甲等著	春风文艺出版社	1959 年
青海好	数来宝作品集	刘学智、白干著	青海人民出版社	1959 年
登山英雄赞	相声作品集	马季著	春风文艺出版社	1962 年
山东斗法	传统相声作品	刘宝瑞整理	北方文艺出版社	1962 年
爱八方	快书、快板作品集	赵连甲著	春风文艺出版社	1962 年
杨七郎打擂	山东快书作品	马连登、黄枫改编	北方文艺出版社	1962 年
驯马记	作品集	赵连甲、许多著	春风文艺出版社	1963 年
扒墙头	作品集	赵连甲著	安徽人民出版社	1963 年
单口相声集	相声作品集	刘宝瑞整理	春风文艺出版社	1963 年
三请活诸葛	相声作品集	孙秀汶、冯不异著	春风文艺出版社	1963 年
侯宝林、郭启儒表演相声选	相声作品集		春风文艺出版社	1963 年
壮志凌云	作品集	高凤山等著	安徽人民出版社	1964 年
奇袭白虎团	快板书作品集	北京市曲艺团试验改编	云南人民出版社	1972 年
杨子荣智斩栾平	山东快书作品集	艺兵改编	云南人民出版社	1972 年

（续表二）

名　　称	类　别	著（编）者	出版单位	出版时间
广播曲艺选（上）	相声快书作品集	中央广播说唱团编	河北人民出版社	1979年
广播曲艺选（下）	唱词作品集（附曲谱）	中央广播说唱团编	河北人民出版社	1979年
赵连甲曲艺选	作品集	赵连甲著	河北人民出版社	1979年
再生集	相声作品集	侯宝林编	山西人民出版社	1979年
马季相声选	相声作品集	马季著	四川人民出版社	1980年
龙图耳录	评书作品	谢蓝斋抄本	上海古籍出版社	1980年
评书聊斋志异	评书作品	陈士和等著	百花文艺出版社	1980年
北方曲艺选	作品集	中华人民共和国文化部编	春风文艺出版社	1982年
约　会	相声作品集	廉春明著	湖南人民出版社	1983年
笑的晚会	相声作品集	马季等著	河南人民出版社	1984年
刘司昌山东快书创作选	山东快书作品集	刘司昌著	花山文艺出版社	1984年
老铁传奇	作品集	赵连甲等著	甘肃人民出版社	1985年
姜昆李文华新相声选	相声作品集	姜昆、李文华著	湖南人民出版社	1985年
全国获奖相声选	相声作品集	中央人民广播电台等编	春风文艺出版社	1985年
舍命王传奇	评书作品	赵连甲、么树森著	春风文艺出版社	1985年
宝瓶传奇	评书作品	赵连甲、么树森著	春风文艺出版社	1985年

外地出版的北京曲艺著述表

名　称	类　别	著(编)者	出版单位	出版时间
曲艺谈		李啸仓著	武汉通俗出版社	1951 年
曲艺论丛		傅惜华著	上海文艺联合出版社	1953 年
相声论丛(第一辑)		上海文化出版社编	上海文化出版社	1957 年
单弦牌子曲分析		王秀卿传曲　于会泳编著	上海音乐出版社	1958 年
数来宝的创作和表演		刘学智、刘洪滨著	上海文化出版社	1964 年
相声表演漫谈		罗荣寿著	上海文化出版社	1979 年
相声艺术漫谈		马季著	广东人民出版社	1980 年
相声艺术论集		侯宝林、汪景寿、薛宝琨著	黑龙江人民出版社	1981 年
侯宝林谈相声		侯宝林口述　刘宜法执笔	黑龙江人民出版社	1983 年
高元钧和他的山东快书		汪景寿著	北方文艺出版社	1985 年
二人转的创作与表演		王肯、蔡兴林著	北方文艺出版社	1985 年



传　　记



传　　记

王鸿兴(生卒年不详)　评书艺人。约为清朝雍正年间人。相传他原为北京著名弦子书艺人,因雍正帝殁,百日之内不准动乐,为糊口计,才改说评书,在西直门内酱房夹道说《三国》,成为评书的创始人。又有一说,说他说唱弦子书时,常有太监们来听,后为当时宫中太后所闻,被传入宫,因在禁地演唱有诸多不便,就以桌凳各一,醒木一块,去其弦鼓,抵掌而谈,评书由此倡兴。历代评书艺人都承认北京评书自王鸿兴肇始。

王鸿兴一生收弟子八人,即所谓"三臣"(安良臣或作霍世臣、邓光臣、何良臣),"五亮"(白文亮、黄福亮、佟起亮、霍士亮、刁亮)。其中"三臣"以说评书为业,"五亮"以说唱弦子书为业。北京评书经"三臣"三门代代延传,谱系分明,至二十世纪八十年代已传十代百余人。

罗松窗(生卒年不详)　子弟书作家。满族。因他最早的作品《庄氏降香》首刻于清朝乾隆二十一年(1756),大部分作品刊刻于北京文萃堂,可知他曾于乾隆年间在北京从事创作。有人认为他是子弟书的开创者之一。许多研究者还认为他是"西调"子弟书的代表作家。

清乾隆时人顾琳著《书词绪论》中关于子弟书有记载说:"书之派起自国朝,创始人不可考,后自罗松窗出而谱之,书遂大盛,然仅一音,嗣而厌常喜异之辈,又从变之,遂有东西派之别。"由此可知,罗松窗曾为子弟书的兴盛、推广作出了贡献。

罗松窗创作的子弟书词多取材流行于当时的小说和戏曲,常以"闲遣兴"、"闲时偶拈"为名,揭露封建社会的丑恶,歌颂青年男女忠贞不渝的爱情。文笔细腻清丽,语言通俗流畅。

现存子弟书中可确定为罗松窗作品的有《红拂私奔》、《杜丽娘寻梦》、《庄氏降香》、《翠屏山》、《鹊桥密誓》、《藏舟》、《罗成托梦》、《离魂》、《出塞》、《大瘦腰肢》等数种。郑振铎主编的《世界文库》第五卷中所收指明罗松窗创作的有《大瘦腰肢》、《鹊桥密誓》、《出塞》、《藏舟》及《上任》、《百花亭》等六种。其中一些作品,经过改编,后来成为北方一些曲种的传统曲目。

黄辅臣(生卒年不详)　双簧艺人。清朝乾隆年间人。他首创双簧这种表演形式:一人在前做口型和表情动作,另一人隐于其后说唱,两者配合如一人。在清代有关文字资料中,双簧多写作双黄。如清末"百本张钞本"中即存有"双黄"二种,其中提到:"我们学的故

去的生意人黄辅臣。”北京故宫也存有标名“丑角曲”的双黄本子。后世北京双簧艺人相声艺人普遍认为，双簧又作双黄，其原因是双簧首创于黄辅臣父子二人。并有一传说称，当时清太后六十寿辰，传黄辅臣到内廷供奉，黄因嗓音嘶哑不能歌唱，无奈只得让其子蹲在椅子后代替歌唱，他坐在前面弹三弦，假作歌唱状。太后看了很高兴，不仅未加责怪反而说："你们这个叫‘双黄’吧！”另据民国时期李斐叔文《梅边杂忆》中称，双黄始于黄氏昆仲，而非黄氏父子。黄辅臣创此形式后，北京、天津有许多艺人效仿，或说或唱，专以滑稽取胜。后来北京的许多相声演员也兼演双簧，相沿日久。据成书于清嘉庆二年至九年的车王府曲本《刘公案》对乾隆末、嘉庆初北京宣武门内街头游艺活动的描述："三档就是《施公案》，这人在京都大有名，他本姓黄叫黄老，‘辅臣’二字是众人称。”可知黄辅臣还曾在北京说唱大书并负盛名。

王廷绍(生卒年不详)　　俗曲专家。字善述，号楷堂，北京大兴人。生于清朝乾嘉时期，家境不佳，曾自撰门联云："马骨崚嶒，吃豆吃麸兼吃草；车声历碌，拉人拉马不拉钱。”他“贫而负气，傲睨一切”(鲍楼星《觉生感旧诗钞》)。曾师事纪昀，乾隆五十七年(1792)中举人，嘉庆四年(1799)中进士，由庶常改刑部主事，历十年，以员外郎终，卒年五十八岁。王廷绍于乾隆六十年(1795)春编订了俗曲总集《霓裳续谱》，内收天津三和堂曲师颜自德辑录的俗曲三十种共六百二十二段。全书共分八卷，前三卷为“西调”计二百十四曲，后五卷是当时北京流行的各种曲调，以各种〔寄生草〕和各种〔岔曲〕为最多。王廷绍序云："京华为四方辐辏之区。凡玩意适观者，皆于是乎聚，曲部其一也。……以其曲词或从诸传奇拆出，或撰自名公巨卿，逮诸骚客，下至衢巷之语、市井之谣，靡不毕具。”此书对研究北京清代曲艺史和俗文学史具有重要资料价值。

石玉昆(约1797—约1871)　　子弟书艺人，说书艺人。字振之，又称文光楼主，天津人，满族。据《立言画刊》民国三十一年(1942)一百八十七期玉五文《评书〈三侠五义〉》及《实月》半月刊1946年二至五期金受申文《北平的评书》介绍，身历清朝道光、咸丰年间的老人们传讲，石玉昆幼年在礼王府内书房当差，伺候礼亲王昭梿。昭梿雅好诗书，结交文士，石玉昆耳濡目染，颇受影响。中年时，为内书房领班、王府包衣，尝承命为王太福晋讲说《封神榜》、《西游记》、《鼎峙春秋》等传奇小说。为更新书目，他采撷故书传闻，编成《龙图公案》(即《三侠五义》)一书供奉。书中各色人物，据说是受到府内藏画及差役们姓名、性格的触发而编就的。老年时辞职回家。道、咸至同治年间常应北京各宅第和汇丰、广泰、长义、天汇等各书茶馆之邀，说唱《三侠五义》，闻者趋之若鹜，并有边听边记者。现存清代蒙古车王府藏子弟书钞本《评昆论》中记载了石玉昆当年在一家杂耍馆中演出的盛况："高抬身价本超群，压倒江湖无业民，惊动公卿夸绝调，流传市井效眉颦。编来宋代《包公案》，成就当年石玉昆，是谁拜赠先生号，直比谈往绛帐人”；"曾到过关闭多年杂耍馆，红牌斜挑破园门，多人出入如蜂拥，我暗猜疑听书何必往来频？进园门一望院中车卸满，到棚内遍观茶座

过千人。”中华人民共和国成立后，张次溪在1951年出版的《人民首都的天桥》中记述：“石玉昆博学善辩，尤擅长西派，自著《三侠五义》等书，谈唱皆雅，声价极高。当时约他说书的书馆，有接待神仙之势。”据清末民初单弦牌子曲名宿德寿山说，当时石玉昆的声价很高，各王公府第都经常约他去，每唱一腔，三个小时要二十两银子代价。在嘉道时唱一台比较好的大戏，也不过百八十两，其书价之贵可知。但石玉昆还是应接不暇，每月常常要有二三十处约他说唱。

石玉昆原来是唱子弟书的。道光末年之前子弟书在北京几乎已无人演唱。石玉昆用以演唱《包公案》的，不是原子弟书形式，而是他在子弟书的基础上创造发展起来的一种又唱又说、韵散相间的大书(蔓子活)形式，所创新腔，人称“石派书”、“石韵”，或径称“石玉昆”。这种唱腔，以唱为主，间插说白，带说带唱，犹存宋元词话遗风。后来这种“石韵”并入单弦牌子曲，成为单弦的一个曲牌。据德寿山留下的口碑资料称，石韵是石玉昆根据“硬书”所创始的说唱形式，又叫石韵硬书，为当时的士大夫所喜爱。到道光末，已无专业唱石韵者。清代单弦创始人随缘乐和清末民初京韵大鼓名家刘宝全都跟石玉昆的马姓门婿学过石韵。自随缘乐以下，数代单弦名家多会唱石韵这个曲牌。

石玉昆的演唱技艺高超。子弟书词《评昆论》中写道：“则见他款定三弦如施号令，满堂中万缘俱寂鸦雀无闻。但显他指法儿玲珑嗓音儿嘹亮，形容儿潇洒字句儿清新。令诸公一句一夸一字一赞，众心同悦众口同音。”子弟书词《郭拣儿》也说：“石玉昆的巧腔儿妙句有工夫。”

石玉昆所创作演出的《龙图公案》，在中国说书史、小说史上发生了重大影响。同治、光绪年间，有人在石玉昆说唱《龙图公案》时听而录之，去掉唱词，形成题名《龙图耳录》的抄本。后又有无名氏根据《龙图耳录》改编成《忠烈侠义传》，现存光绪五年北京聚珍堂活字本是其已知最早刊本，同年上海广百宋斋亦将是书取名《三侠五义》印行，题“石玉昆述”。光绪十五年，俞樾在苏州读到《三侠五义》，大加赞赏：“方算得天地间另是一种笔墨!”亲自加以修订，重写了第一回，改名为《七侠五义》，序而传之，盛传于江浙，旋传北京，与《三侠五义》并行于世。鲁迅在《中国小说史略》中对石玉昆这部“为市井细民写心”的话本小说给予积极评价，并指出其历史局限，他强调指出，“《三侠五义》及其续书，绘声状物，甚有平话习气……是侠义小说之在清，正接宋人话本正脉，固平民文学之历七百余年而再兴者也。”至光绪年间北京评书艺人已将《龙图公案》作为评书讲说，名《包公案》、《三侠五义》或《大五义》(区别于石玉昆所续《小五义》、《续小五义》)，世代相传，其中许多章节还被改编为京剧和其他戏曲剧目。

鹤侣氏(生卒年不详)　　子弟书作家。本名爱新觉罗·奕赓，自号长白爱莲居士、墨香书屋主人、鹤侣主人、天下第一废物东西等，北京人，满族。清朝宗室贵族，庄襄亲王五世子。道光年间，曾佩剑执戟任宫廷侍卫六年，后来家道中落，归隐京郊山村，以耕田为生，闲

暇时写作唱词以为慰藉排遣。道光二十四年(1844)初，他迁居盛京(今沈阳)，参加“芝兰诗社”，与东北子弟书作家韩小窗、缪公恩等相与，从事子弟书和诗词灯谜的创作。善用嘲谑之笔揭露炎凉世态，讥讽巧伪小人。流传在世的作品有《鹤侣自叹》、《侍卫论》、《老侍卫叹》、《少侍卫叹》、《女侍卫》、《借靴》、《刘高手治病》、《齐人有一妻一妾》、《党太尉》、《黔之驴》、《柳敬亭》、《凤仪亭》、《寄信》、《疯僧治病》、《孟子见梁惠王》、《梅花梦》、《集锦书目》等十余种。其中几篇反映宫廷侍卫生活的作品，正是他青年时期“随龙护驾”真实生活的写照，写出对坎坷人生的感叹。《集锦书目》一篇则将近二百个子弟书篇名艺术化地联缀在一起，为子弟书的研究工作提供了一份宝贵资料。他的作品风格独树一帜，笔触辛辣，语言活泼生动，情节引人入胜，极富喜剧色彩。鹤侣氏尚著有主要记录清代朝野掌故的《佳梦轩丛著》十一种，曾见藏于燕京大学图书馆。

朱绍文(1829—1904)　　相声艺人。一作朱少文，艺名穷不怕，北京人，汉军旗人，祖籍浙江绍兴。幼年间学唱京剧丑角，曾搭嵩祝成戏班演出。清朝道光末年，改学十不闲莲花落的“前脸儿”(丑角)。到了咸丰年间，十不闲莲花落日渐衰微，他为生活所迫，改行到天桥撂地说单口相声兼唱太平歌词。他演出时打击节拍用的竹板上镌刻着“满腹文章穷不怕，五车书史落地贫”的字句。“穷不怕”便由此得名。他在另外一副竹板上刻着四句五言诗:“日吃千家饭，夜宿古庙堂，不做犯法事，哪怕见君王。”他家的大门上贴着一副隐含着他的姓名和艺名的对联，上联是“无时不怕穷经皓首”，下联是“力(励)精食(矢)志朱紫著身”，横批是“舌治心耕”。清人李香谷有一首《赠朱绍文》诗说:“数十年来艺谋生，寥寥往事赠朱兄，写得当年郑元和，是大英雄不怕穷。”

朱绍文常携小袋白沙，持两块长四寸宽一寸半小竹板，夹一小笤帚从地安门走到天桥，找一人多处，用白沙画一大圆圈，然后单膝点地，右手用拇指和食指捏白沙撒字，左手用小竹板击节，边撒边唱。他撒的字有单个儿的，有三五个字连在一起的，还有对联、诗词等，有时也撒出一丈二长的“福”、“寿”、“虎”等双钩大字。偶尔在大字之下再撒小字，有“招财进宝”、“日进斗金”、“赵钱孙李”、“宇宙洪荒”等。他经常撒的有一副对联:“书童研墨墨抹书童一脉墨，梅香添煤煤爆梅香两眉煤”。字撒完后，或拆笔画，或释音义，或引古人，或涉时事，结果必接个硬包袱儿令人拍案叫绝。有时边撒字边唱，还带讲解。

朱绍文是对口相声的奠基人之一。他创作的《字像》讽刺贪官污吏，是早期对口相声中一段有代表性的作品。

朱绍文的艺术生涯，历经咸丰、同治、光绪三代。刊载于《天津文史资料选辑》第十四辑张寿臣《回顾我们艺人生涯》一文中提到“光绪二十年(1894)慈禧太后六十寿辰，十月十日集合各行各业于颐和园宫门外，开设临时摊子供观赏，朱绍文去了，被封(称)为‘八大怪’之一”，“朱在护国寺设摊，恭亲王奕䜣曾约他去王府花园撒一双钩‘学’字，结构风神俱佳，亲王大悦，当即拨给钱粮一份(每月给三两银子，四季各给三石零三斗粮食)，后又在罗王

府得到钱粮一份”。那时“罗王”(罗布藏多尔济)曾聘请朱绍文每天进王府献艺。据北京评书艺人陈荫荣听其师品正三说，穷不怕在罗王府时，一日，大雪纷飞，罗王把穷不怕找到上房说：“都说你抬头一个主意，低头一个见识，今天我想试一试，这么冷的天你若能把我诓到门外去，我赏你一锭银子。”穷不怕眨眨眼皮，面有难色地说：“这可不容易，你若是走出屋，我倒是能把您说进来。”罗王说：“天太冷，工夫大了可不行。”穷不怕说：“您放心，用不了一袋烟工夫。”罗王穿戴齐整迈着大步刚刚走出房门，穷不怕在身后行礼说：“谢您的赏！”罗王问：“谢什么赏？”穷不怕一笑：“您这不是出去了吗！”出其不意地诓了罗王。

朱绍文的创作精心结撰，俗中见雅。已知他编演的单口相声有《看告示》、《字像》、《字义》、《得胜图》、《江南围》，对口相声有《大保镖》、《黄鹤楼》、《四字联音》、《斗法》，太平歌词有《睡梦长》、《十八黑》、《天上下雨》、《劝人方》、《五行八卦》、《胡不剌诉功》、《棒子面诉功》、《夏布褂诉功》、《厨子诉功》、《饽饽名》、《百鸟名》、《百兽名》、《百虫名》、《青菜名》、《京戏名》、《天为宝盖》、《千字文》、《堆儿兵作梦》、《不求人》等。

1951 年北京相声老艺人谭伯如在《相声之我见》一文中称赞他：“腹笥甚渊博，创造文艺甚富，今相声界流传之讲解字义，巧对联语诸制，皆所精心结撰。并因书法工整，大小诸体各极其妙，故为当世名流所推重。”对于他演唱的太平歌词，学者傅惜华在《北京艺人谈概》中说：“他所唱之曲均为劝善劝孝之词，虽为‘土地文学’，但俗不伤雅，非为今说相声者之以谑骂为技能者也。”

朱绍文晚年置卖房屋，定居在毡子房。他最早的弟子是“贫有本”，“贫有本”没有传人。后来的弟子“富有根”(桂祯)、徐有禄(又名徐有福)、范有缘(又名范长利、范一斋)，皆代有传人，且支脉兴旺。

相声创立初期，朱绍文与阿彦涛和沈春和齐名，他们在北京各立门户，称朱、阿、沈三大流派。阿彦涛(一作阿剑涛)，绰号阿二、阿刺二，满族，原为清门票友，因家道没落，下海从艺，尤以单口相声闻名，代表曲目有《须子论》、《硕二爷跑车》等。沈春和一名沈长福，原是评书艺人，后改习相声，代表曲目有《康熙私访》、《古董王》等。后代相声演员几乎都分属于这三大流派所传承。

霍明亮(1846—1904)　　木板大鼓艺人，兼说评书。北京人。他由喜爱演唱大鼓，进而下海卖艺，后来带艺投师刘德顺门下，行艺于京津两地。为了适应城市听众的需要，对木板大鼓从内容到形式进行了改革。他从《单刀会》入手，引进加工子弟书唱词，建立京音大鼓早期曲目。他底气足，嗓音好，善演武段子，所唱《三国》段子居多，拿手曲目有《单刀会》、《华容道》、《古城会》、《战长沙》(头、二、三本)、《草船借箭》、《借东风》以及《李逵夺鱼》等。作艺时专唱短段，在木板大鼓中以专唱单段代替长篇大书由他肇始。他与胡金堂、宋玉昆同为实现木板大鼓向京韵大鼓演变的重要人物。京韵大鼓名家刘宝全年轻时曾为他担任过三弦伴奏，并拜他为师，学唱木板大鼓。

张三禄(生卒年不详)　　八角鼓艺人、相声艺人。北京人。乃迄今已知最早见于文字记载的北京相声艺人。他是天桥艺人“管儿张”的先辈,据艺人们说曾是北京东、西、北城艺人的头目。他原为八角鼓艺人,亦通晓口技、戏法等技艺,后改说相声。其艺术活动年代下限大抵在清朝同治年间,上限在咸丰或道光年间。八角鼓搭班分其演唱艺术为吹、打、弹、拉、说、学、逗、唱八部,有生、旦、净、末、丑诸般角色。其丑角登场,以抓哏逗乐为主。据云游客《江湖丛谈》(1936 年北京《时言报》社版)载:“八角鼓之有名丑角儿为张三禄,其艺术之高超,胜人一筹者,仗以当场抓哏,见景生情,随机应变,不用死套话儿,演来颇受社会各界人士欢迎。后因性情怪僻,不易搭班,受人排挤,彼愤而撂地。当其上明地时,以说、学、逗、唱四大技能作艺,游逛的人士皆愿听其玩艺儿。张三禄不愿说八角鼓,自称其艺为相声。”他在演出时使“暗春”(用幔帐围着演员说相声、口技,听众闻其声,不见其人)也极拿手,曾被誉为“暗春泰斗”。据薛宝琨《中国的相声》(1985 年人民出版社版)中介绍,近世满族艺人玉小三曾回忆说:“张三禄说单口笑话(即单口相声)最有名望,‘活儿’非常出色,内容也净,也可以吸收妇女观众,当时十二文钱可买一斤面,他一天可以赚到二十五六吊钱。可见当时群众是多么拥护他。他常说的活儿有《贼鬼夺刀》、《九头案》等。”《贼鬼夺刀》传留了下来,仍是传统相声名篇。在清代“百本张”钞本子弟书《随缘乐》一篇中有“学相声好似还魂张三禄”的字句,亦可见张三禄的相声艺术在相声发展早期已有重大影响。

司瑞轩(生卒年不详)　　八角鼓票友,单弦牌子曲艺人。姓司徒,名瑞轩,字靖辕,世人以司瑞轩称之,艺名随缘乐。北京人,满族,汉军旗人。约生于清道光年间。同治、光绪时在北京演唱八角鼓,后改单弦,是单弦牌子曲这一曲种的创始人。曾写诗自称“身经四朝沾雨露”。早年为演唱八角鼓的票友,相传曾辞掉在钦天监的差使,成为八角鼓票房的“把儿头”(组织者),票房堂号名“随缘乐”,他改演单弦牌子曲后便以堂号为艺名。他说、学、逗、唱、吹、打、拉、弹样样精通。遇有的票友借故不肯如约演出,损害票房信誉,他毫不迁就,自己顶替上演,因而得罪了不少同房票友。有一年(约为光绪五年)旧历六月初一,西直门外高梁桥附近一野茶馆约“随缘乐”票演三天,届期全体票友都借故不来演。他向观众道歉说:“今天随缘乐唱不了啦,所有的茶钱我一个人候,明年六月初一还在这里,随缘乐一定有新玩意儿报答诸位。”由此他愤而隐居北京西山,根据《警世通言》、《水浒》等书编撰曲词多种,并将由多种乐器伴奏、三人分饰角色演唱的八角鼓,改为一人用三弦自弹坐唱的形式。翌年六月初一,该野茶馆门前贴出报子,“随缘乐一人单弦八角鼓”,他一个人一天弹唱三个多小时,连演三天,观众踊跃,盛况空前。其后继者德寿山、曾永元称这种形式为单弦,得到司瑞轩首肯,单弦便由此产生。

司瑞轩编演的单弦牌子曲词,表现社会生活风情和描摹人物心态细致入微,他的表演也生动形象,语言幽默风趣。他编演的曲目曾有长篇《十粒金丹》,也有中篇《武十回》、《翠屏山》等;其段子活《挑帘裁衣》、《武松开吊》、《石秀杀山》、《庄子扇坟》等尤为脍炙人口,成

为后世一些单弦牌子曲艺人的保留曲目。他在岔曲创作方面也很有成绩，自编了《夏布衫诉功》等，改编了《风雨归舟》、《赞剑》等。张次溪在《人民首都的天桥》(1951年北京修绠堂版)中说，随缘乐的唱词“妙在词句变迁”，一回一个样儿，临时支配，日异月新。某年，礼王府召其演唱，点名要《挑帘裁衣》，台下坐有许多女眷，不想他由头至尾，跟街上唱的完全不同，连牌子带辙，统通改换，却依然甩出许多‘包袱儿’，毫无猥亵之词，仍然招得男女来宾笑不可抑。他还有个风流焰口，正月在东四广泰轩，夏令在南城金鱼池出演，最能招人。”

司瑞轩为创立单弦牌子曲，在音乐方面做了奠基性工作。在八角鼓中，原来已有〔倒推船〕、〔云苏调〕、〔罗江怨〕、〔南锣〕、〔高腔〕、〔石榴花〕、〔梅花鹿〕等牌子。但这些牌子用于抒情的较多，用于叙事则显不足。司瑞轩在创立单弦时，就把所有这些牌子，除了已不太时兴的昆高腔而外，统统吸收为单弦牌子。他还把众多民间说唱曲调化成单弦牌子。据白凤鸣《漫谈岔曲与单弦》(中央广播说唱团内部资料)一文介绍，司瑞轩曾说过，他写曲词，不是曲词跟着牌子走，而是按故事的内容去选择牌子。昆高腔的曲调庄严典雅，不适合通俗的曲词，不能为了使用这种曲调，把曲词都写成像八股文章似的，只有那些老夫子爱听。他写的曲词要让贩夫走卒也能听得懂，高人雅士听着也有趣。因此，他吸收了〔怯大鼓〕、〔怯快书〕等粗野的曲调，同时又吸收了〔石韵〕、〔硬书〕、〔四板腔〕等细腻曲调，〔湖广调〕、〔剪靛花〕、〔叠断桥〕、〔柳叶锦〕等清脆缠绵的曲牌，〔小磨房〕、〔梆子佛〕、〔寄生草〕、〔砧子赞〕、〔耍孩儿〕等轻松的小牌子，和爽快流利的连珠快书〔流水板〕等。司瑞轩曾向石玉昆的门婿马姓学过石韵，并把它化成单弦牌子曲的一个牌子。当时有人讥笑他的单弦牌子曲不如石韵高雅，他说，石先生由于曲高，所以才和寡；他正是由于曲不高，所以才和不寡。

司瑞轩对于请他教唱教弹者，从来是来者不拒，总是不厌其烦地把人教会。当时传其衣钵者有李燕宾(北通州人，艺名“随缘时话”)等人；稍后又有德寿山、曾永元(司瑞轩对德、曾二人是半师半友关系)、全月如。他们以自己的艺术实践使单弦牌子曲影响逐渐扩大，流传各地，成为北方主要曲种之一。

司瑞轩晚年唱单弦牌子曲，先后曾找双子、瘸连儿为他弹三弦伴奏。相传他因一次演出中被人以言语相谑，精神受重大刺激，不数日郁愤而死。

胡金堂(生卒年不详)　　木板大鼓艺人。艺名胡十，北京人，一说河北人。约生于清朝道光年间，后长年在北京、天津作艺，是改革木板大鼓使之演变为京韵大鼓的名家之一。约在光绪六年(1880)后，源出河北河间一带的木板大鼓流入京津，盛行一时，因其唱段冗长、腔调呆板、方音浓重、唱词粗俗，不大适应城市听众需要，胡金堂等便思改革，改用北京语言演唱；并从子弟书、京剧等艺术中汲取营养，提高木板大鼓的文学性和艺术性。光绪年间，胡金堂率先移植子弟书书词《长坂坡》用木板大鼓演唱，演唱对时嗓音清脆，一气呵成，被誉为“一条线”。他演唱的木板大鼓新曲目，还有《樊金定骂城》、《高怀德别女》等。而他最擅长的是才子佳人类的抒情段子，如《拴娃娃》、《蓝桥会》、《王二姐思夫》、《大西厢》、《大

西厢》原是木板大鼓的传统曲目，他吸收了当时风行一时的莲花落同名曲目的优长，对其唱词、唱腔进行了改革，吐字发音改用京音，推陈出新，脍炙人口。

当时，胡金堂多在京津两地的堂会上演唱。在北京，也在陶然亭西北的窑台野茶馆、永定门外四合号茶馆等处演唱。在天津，则常在北门西宝和轩茶馆演唱。他嗓音甜亮，唱腔优美，韵味醇厚，身段虽不多，唱得却十分引人。他只有七段曲目，但段段精彩，靠这七段曲目红了一辈子。

京韵大鼓名家刘宝全年轻时曾为唱木板大鼓的胡金堂担任三弦伴奏。十九世纪八十年代末，刘宝全正式拜胡金堂为师，学唱木板大鼓，终于在木板大鼓的基础上，形成并完善了京韵大鼓艺术。据民国二十八年(1939)6月8日《申报·游艺界》载李斐叔所撰《记刘宝全一夕谈》称，刘宝全曾谈到木板大鼓加入三弦伴奏是自胡十开始的："时有胡十者，善此歌，推为个中祭酒，其音宏昂，响贯霄汉，人咸称之曰'一条线'。尚往来鬻技于直隶乡间。一日，下榻逆旅，为其徒温歌。见壁间悬有三弦，取而弹之。忽悟曰：'若能于歌时击鼓奏节外，再衬托以三弦，不更觉动听乎？立请其伴试之，果觉铿锵悦耳，分外精神，大喜。嗣后再登场，辄以三弦佐之，听者咸称新鲜，倍增兴趣。此即大鼓书有弦索之始也。"

奎松斋(生卒年不详)　联珠快书票友。原名奎龄，北京人，满族。其艺术活动主要在清朝咸丰、同治年间，因家住北京北城，人称："北奎"。擅在全堂八角鼓演出中唱联珠快书、岔曲和牌子曲，经过他的革新，将以唱曲为主的联珠快书发展成为一种说、唱、演紧密结合的更为完善的曲艺形式，被公认为联珠快书艺术的一代巨匠。

奎松斋既精通音律，又有较高的文学素养，他将三人坐唱的联珠快书，改为一人站唱或二人对口站唱、一人弹弦伴奏，演员有说有唱，辅以面部表情和形体动作，摹拟人物音容笑貌，加强了曲种的艺术表现力。他还创作改编了许多颂扬古代英雄贤士的唱词，如《截江夺斗》、《草船借箭》、《空城计》等，并为每段唱词设计了新的唱腔，丰富了上演曲目。

奎松斋的联珠快书演唱，节奏鲜明，曲调优美，声韵感人，风格气质颇为不俗。在表演上，他反对那种所谓"眼观鼻、鼻观口、口观心"的一动不动的唱，也反对那种"面目如死羊、六神无主张、两脚乱迈步、两手一齐忙"的乱做身段的表演，主张语言要有神态，形象要有气质，"写意传神，点到而已"。

奎松斋一直到六十多岁还在演唱联珠快书。由他授艺唱联珠快书的弟子有曾振庭、广恩普和全月如(兼唱单弦)三人。他的艺术成就和经验，不仅对联珠快书艺术具有开拓作用，在单弦牌子曲界也有很大影响。

赵星垣(1857—1939)　十不闲莲花落艺人。本名赵奎顺，字星垣，艺名鬓髻赵，北京人，满族镶黄旗。他十四五岁时开始学唱十不闲莲花落，常随一些旗籍子弟到东便门外二闸走票演出，光绪初年加入"乐有群芳"会社走局。他嗓音圆润清脆，听众赞誉他"讲的是唇齿喉音吐真字，练就了离合悲欢软硬腔"。在当时，京剧名家谭鑫培及各王府王公，都常去



听他的演唱。清光绪十一年(1885)旧历四月初四、初五，慈禧太后召他携其会社入漱芳斋献艺，听他演唱后大悦，赏他们四两一份的钱粮十七份。之后他经常应召入宫演唱，慈禧太后赏赐无数，赐其会社名为“太平歌词”，并赐龙旗、黄绳及黄幌子。光绪二十四年(1898)十月命他作升平署教习，教御前太监演唱莲花落。内务府掌仪司奉旨特立一会，名为“万寿无疆”，以赵星垣为主要角色，会费由掌仪司支付。赵星垣入升平署当差之事，后来《升平署志略》中有记载说，光绪二十八年(1902)玩艺供奉，第二名奎顺，食银四两。故此，人称他为“赵老供奉”。

赵星垣扮相俊美，艺术精湛，尤擅唱悲调，登台必梳两个髻，观众称他为“髽髻赵”，艺名便由此而来。一次他在宫中唱《丁香割肉》，因为剧情凄惨，据说慈禧太后也为之落泪，立刻传谕太监捧上提盒，内装什锦饽饽两盘，太监高声喊道:“这是老佛爷赏给丁香吃的。”一时王公权贵纷纷邀他演出。他常演出的曲目有《小化缘》、《十里亭》、《双锁山》、《逛南顶》、《丁香割肉》等。最擅长演唱《王二姐思夫》，一个人独唱十三道大辙和两道小辙的唱词，全部唱完长达两个小时，中间得换三个打竹板伴奏的人，而他自己却能轻松自如地一气呵成。每演此曲，观众如潮，拥挤异常。

民国以后，赵星垣依然各处走票，出入堂会，从不撂地卖艺。他洁身自好，晚年时仍身体健壮，精神矍铄，民国二十八年(1939)春，戏曲、曲艺学者傅惜华在北京广播电台主持文艺节目，曾特邀赵星垣每月两次在电台播音。同年夏天，赵星垣一病不起，当年八月谢世，临终前留言:“不要毁损我演出时的板和节子。”当时北京《实报》报道了他谢世的消息，称他为“平民艺术家”。高树《金銮琐记》有诗云:“临街绮阁五云高，不厌湖园继返劳，闻道乔妆赵抓髻，艳歌犹胜郑樱桃。”

德寿山(1868—1928)　单弦牌子曲艺人。北京人，满族镶蓝旗人，曾为佐领。清光绪年间专以票演单弦牌子曲消遣，亦擅唱清口大鼓(梅花调)，与庄荫棠、张筱轩、钟子良等友善，组成票房“醒世金铎”，以他为“把儿头”(组织者)。常与当时大鼓名家同台演出，名噪京津。光绪末年，一次在天津天泉茶楼曲艺场上，德寿山加演一段梅花调《层层见喜》，由韩永禄弹三弦，霍连仲拉四胡，刘宝全拨琵琶，名角荟萃，珠联璧合，一时传为盛事。1911年辛亥革命后，开始下海自弹自唱单弦牌子曲，使随缘乐开创的“一人单弦八角鼓”得到发展与提高。



德寿山学识渊博，艺业精湛，博闻强记，诲人不倦，鼓曲界自刘宝全以下都以“老师”事之，多所请教。刘宝全曾说，

德先生的弹和唱，可以称得起最好的。他的演唱曲调缠绵细腻，同是〔太平年〕、〔云苏调〕，他能唱得使人听着既新鲜又丰富。他弹三弦，由于指法纯熟，上准下稳，无论是随唱或快板都与众不同。向他学过岔曲的白凤鸣也说："德先生不但在文学方面是当时曲艺界的唯一权威；在弹和唱，都有很深的修养，不但八角鼓的八样技能样样精通，同时对昆曲、京戏皮簧也很有研究。……德先生的自弹自唱，你闭眼去听绝听不出是自己弹的。他的手口相合一丝不苟，是内外行无不称赞的。"德寿山在随缘乐艺术成就的基础上，对单弦牌子曲的曲调、唱法和伴奏，进一步加工整理，使之更加丰富与完善。他总结自己的艺术经验，曾说过，声音要有韵味，语言要有神气，绘声要绘色。唱抒情的曲儿，要唱得沁人心脾，说景要在人耳眼，叙事如出其口，这才能做到像古人所说的"一声唱到容神处，毛骨悚然六月寒"。

为了丰富单弦牌子曲的曲牌，德寿山从昆曲中吸收了〔满江红〕、〔朝天子〕、〔哭皇天〕、〔宜春令〕、〔跑竹马〕、〔小桃红〕等小牌子，从京剧吸收了若干皮簧唱腔。如唱《武松杀嫂》里的武大托梦，当初随缘乐只是唱几句〔南城调〕一表而过，德寿山在这里摹仿京剧的《乌盆记》，让武大唱大段的反二簧，板和调都来源于京剧又不同于京剧，且用三弦伴奏反调，听起来新颖别致。

德寿山也是曲词创作的高手。他演唱的曲词一般都是自己编成，数量甚多，俗不伤雅，庄谐并行。其中《聊斋》段子居多，也有《水浒》和其他唱段，代表曲目有《杜小雷》、《续黄粱》、《马介甫》、《葛巾》、《人妖》、《驱怪》、《水莽草》、《胭脂》、《天宫》、《巧娘》、《莲香》、《陆判》、《庚娘》、《考弊司》等，一部分得以传世，成为单弦牌子曲传统唱词。他常借自己的作品针砭时弊，如《续黄粱》、《昆虫贺喜》等篇都揭露了当时社会和官场的黑暗。

德寿山的岔曲创作更为世人赞赏。他编演的岔曲，一种是现岔，即临时现挂演唱的岔曲。在演出时抓住当天台上台下演员和观众中间特殊或新鲜的事，即席编成岔曲来唱，最后找一个包袱儿煞尾，惹得观众大笑。现岔也包括应邀指物题咏。他的思路敏捷，语汇丰富，辙韵精熟，常常能脱口而出。据其弟子常澍田回忆，他编演的这类现岔，至少有上千段。还有一种是新岔，是用通俗的语言描写某种具体事物，且多带点儿自嘲。如他仿效老岔曲"似露不露"的写法，在北京三庆园演出时编演了一段嘲笑自己罗锅(驼背)的新岔："人人欢迎我德寿山，皆因是我的形象在颐和园(喻指罗锅桥)。论外号儿雷同有个刘石庵。大家说我赛施不全。我虽然是这样的脑壳，唱戏可真方便，穿上件僧袍把逛灯的和尚扮。《红门寺》我做过州官；《胭脂褶》我当过知县。再不然，恩收郑子明那出《打瓜园》。还有一出戏，我得两头赶。前边是《烟鬼叹》，后边是《下河南》。"通篇没有罗锅二字，而每句提到的一个人物却都是罗锅。

德寿山唯一的亲传弟子常澍田，在艺术上颇有造诣，所唱单弦牌子曲自成流派，与同时代的荣剑尘、谢芮芝齐名。

刘宝全(1869—1942)　京韵大鼓艺人。曾用名刘顺全，字毅民，河北深县人。

刘宝全九岁时，举家流落到河北关上。父亲刘能靠扎纸活、制冥衣为生，常向木板大鼓艺人王庆和学唱。刘宝全耳濡目染，也爱上了木板大鼓。为了生计，父子一起卖艺，父亲演唱，他弹三弦伴奏，慢慢地自己也学会了演唱。十五岁在天津拜名家宋五（宋玉昆）为师，继续学唱木板大鼓，又向琵琶名家陆文奎学弹琵琶。宋五死后，他的嗓音"倒仓"（在青春发育期嗓音变得低哑）时不能演唱，就为木板大鼓名家胡十（胡金堂）和霍明亮伴奏，在艺术上得到了宋五的弦师韩永忠的指导，十八岁时，随韩永忠到北京，在庙会上、堂会上以及王广福斜街的乐户中唱木板大鼓（北京人俗称"怯大鼓"）。后来有一段时间，他向北京四喜班京剧老生孙玉卿学戏，取艺名月芬，曾随孙去上海正式演出，因在台上出差错，回天津后遂弃京剧，正式拜胡十、霍明亮为师演唱木板大鼓。刘宝全二十一岁时，又到北京献艺，京剧大师谭鑫培听了他的演唱，赞扬了他，并指点他要入乡随乡，改掉怯音。他牢记教诲，便努力揣摩谭鑫培、孙菊仙、龚云甫等京剧名家演唱韵味和神态，把自己唱大鼓听用的方音都改成京音，要着木板唱，使说唱结合，并加强演唱时的面部表情和身段。



清朝末年（1908 年左右），天津北门外天泉茶楼经理回斗银邀刘宝全去天津演唱，由韩永禄任弦师。为配合他的演唱，弦师革新了伴奏乐器，韩永禄改中三弦为大三弦，霍连仲改影调使用的四胡为预筒四胡，使伴奏、演唱相得益彰。

民国四年（1915）刘宝全成立了"宝全堂艺曲改良杂技社"，往返于京、津两地演出，在杂耍园子里的节目场次上取代了单弦牌子曲而跃居"攒底"地位。自百代公司光绪三十四年（1908）为他灌制头张唱片《八喜·八爱》之后，到二十世纪二十年代初，百代公司、高亭公司已发行了他的十多张唱片。民国九年，刘宝全被时人誉为"鼓界大王"。他的大鼓艺术为人称作"刘派"。至三十年代初，他在艺术上达到炉火纯青的程度。

刘宝全的大鼓唱腔是综合胡十、宋五、霍明亮三家之长加以创造而形成的。他还把京剧、河北梆子、石韵、莲花落、马头调等的表现手法熔冶到京韵大鼓的唱腔和表演之中。他创造的唱腔既刚劲又华美，既庄重又俏皮，有时借鉴京剧老生的唱法，真嗓假嗓兼用，娴熟自如地运用胸、喉、鼻和脑后等部位共鸣达到了"低音珠圆玉润，高音响遏行云"的妙境。同时，还完善了似说似唱、说唱交融的演唱方法。民国二十七年他以七十高龄去上海演出，当时《半月戏剧》刊有人著文赞扬他演唱的《单刀会》，说他"精神活泼，音调铿锵，表情尤细腻周密，拔高时清脆流利，如长空鹤唳。走低时圆浑洒脱，如玉盘走珠，状关壮缪庄严肃穆，表鲁子敬矩谨诚厚，不特脸上指上有戏，即眉目腰腿两足间，亦无一不有戏情溢露。迨转入快板以后，佳腔更多，忽而疏朗，忽而紧张，忽而幽静，忽而激昂，忽而如春波荡漾，忽而如江潮怒吼，忽而如嫠妇泣诉，忽而如万马奔腾。妙在不促不滞，不慌不忙，抑扬顿挫、徐疾有致，历时凡四十分钟绝无些微气喘衰颓之像。以一古稀老叟，居然胜任此浑身费力之繁剧

工作，实属难能可贵”。他的艺术创造，不仅影响了鼓曲界，也为许多京剧名家在京剧演唱中吸收、借鉴。

除京韵大鼓外，人称刘宝全还有三大绝鼓——弹琵琶、唱石韵，唱马头调。在这几方面，他下过很大功夫，借以丰富并提高了大鼓艺术。他唱石韵是向石玉昆的马姓门婿学来的，但从未作公演。民国元年，他在天津听说北京奎松斋自编自演联珠快书有独到之处，就特地请奎赴津演出三天，互相观摩技艺。经奎指教，他认真改正了表演时脚步太碎而偏乱的缺点，受到同行赞佩。

刘宝全对自己的生活起居约束得很严，他不抽烟，不喝酒，不嫖不赌，喜素食，吃饭定时定量，数十年如一日。

刘宝全一生演唱的京韵大鼓曲目共计有三十四段。其中向宋五学唱的有《赵云截江》、《马鞍山》(又名《子期听琴》)、《乌龙院》、《南阳关》、《博望坡》、《昭君出塞》；向胡十学唱的有《长坂坡》、《怀德别女》、《樊金定骂城》、《大西厢》；向霍明亮学唱的有《单刀会》、《华容道》、《古城会》、《战长沙》、《二本战长沙》(又名《关黄对刀》)、《三本战长沙》(又名《箭射盔缨》)、《草船借箭》、《李逵夺鱼》；请《京话日报》编辑庄荫棠整理的子弟书曲词有《宁武关》、《二本宁武关》(又名《别母乱箭》)、《刺汤勤》、《白帝城》；其他还有《徐母骂曹》、《活捉三郎》、《双玉听琴》、《游武庙》以及小段《丑末寅初》、《风雨归舟》、《喜中喜》、《佳人赞》、《八喜》、《八爱》。

刘宝全灌制的京韵大鼓唱片共计二十七张。中央人民广播电台存有全部唱片录音。其中民国二十八年上海中华影业公司曾将他演唱的《宁武关》拍成舞台记录影片，中国电影资料馆存有拷贝。

刘宝全正式收徒五人，即白凤鸣、谭凤元、常旭久、钟德海、韩德荣。此外私淑刘派艺术的人很多。

金万昌(1871—1943)　梅花大鼓艺人。北京人，满族。最初曾拜张德海(艺名张群)为师学唱八角鼓。他多才多艺，在八角鼓演出中，说、学、逗、唱俱佳，拆唱时“打里”(男扮女丑)“打外”(男扮男丑)都很出色，还会唱“琴腔”、“鼓子曲”、“一串铃”等，并能兼演双簧的“前脸儿”。后又拜韩万群(韩五)为师学唱鼓曲，并学习文玉福、綦凤翔的“清口大鼓”唱腔，在北京的茶馆、堂会演唱“清口大鼓”。经弦师韩永禄、苏启元及京韵大鼓名家刘宝全指点，金万昌对“清口大鼓”进行了改革，所排练的新曲目，唱腔旋律较前人更为徐缓、舒展，致有“一腔九啭”之誉。他曾应



邀到武汉、上海等地演出，回北京后，进一步受到京韵大鼓演唱形式的启发，使演唱艺术更臻完美。据1951年出版的张次溪所著《人民首都的天桥》称：“南韵清口大鼓，亦名南板，又

名卫调，从前善此者有綦凤翔，其徒金万昌，唱时弦子上中下三把互用，而歌者多往上翻。”金受申在发表于 1947 年北平《一四七画报》的《北平的俗曲》一文中说：“金万昌因为梅花调的北板老路子，唱腔板滞，不易受人欢迎，乃以各种新颖唱腔，用他的个人灵机，加以改革，才有了现在的梅花调。后来老派艺人相继死去，新兴梅花调艺人，又皆以金万昌为法。”民国十五年(1926)金万昌在北京四海升平演唱《二度梅》时，为使所唱与原有的北板梅花调即清口大鼓相区别，标示出“梅花大鼓”的字样，是为梅花大鼓定名之始。

金万昌从艺态度十分严肃。他嗓音宽厚洪亮，吐字发音深沉有力，功底坚实；演唱字少腔多，抒情性强。他的打鼓技巧也堪称一绝。在梅花大鼓上中下三番过板音乐的演奏中，他运用皮捧、逗打、联珠、躲闪、顿、剁等多种技法，从一面鼓上打出多种不同声音，为此也常能赢得满堂喝彩。当弦师们演奏技巧性的“五音联弹”音乐时，他也为之击鼓掌板。由于在梅花大鼓上的改革创新和达到的艺术成就，他在鼓曲界享有很高的声誉，被人们誉为“梅花鼓王”，他所创的梅花大鼓演唱流派被称为“金派”，是“南板梅花调”中影响最大的一派。

金万昌演唱过的曲目有《大观园》、《黛玉思亲》、《黛玉葬花》、《宝玉劝黛玉》、《宝玉探病》、《探晴雯》、《黛玉归天》、《王二姐思夫》、《妓女悲秋》、《目莲救母》、《昭君出塞》、《拆西厢》、《层层见喜》等二十几段，其中演唱最多的是《红楼梦》题材的段子。二十世纪四十年代，他在北京的华北广播协会录播过《大西厢》、《活捉三郎》、《古城会》、《安安送米》等唱段。他灌制的唱片，有民国十八年胜利公司录制的《指日高升》、《黛玉归天》，有民国二十年高亭公司录制的《黛玉葬花》、《宝玉劝黛玉》和民国二十五年百代公司录制的《大观园》。

金万昌的弟子有刘连玉、白奉霖、白玉珍(女)等人。

潘诚立(1872—1929)　　评书艺人。北京人，清末民初在北京说评书，擅长说《精忠传》、《明英烈》、《清烈传》、《隋唐》、《包公案》等多部书。自编有一套《明清野录》，叙李自成起义、吴三桂请清兵之事。因会说的书目颇多，被时人誉为“潘记书铺”。北京的老听众称赞他学识渊博，艺术精湛，说书时文武兼备，文雅脱俗，声音洪亮，抑扬有致，能做到“表、白、评”浑然一体，把书说得有声有色，有滋有味。尤以刻画人物细致、描述人情世态深透见称。他有时一个扣子能说几天，如说《精忠传》中“岳云锤震金弹子”，说到岳云把锤举起就要往下打的时候，戛然而止，回头再说前几天的“倒笔”书，一直说到关铃报号，才又返回来说岳云用落马分鬃锤打死金弹子，说得头头是道，扣人心弦，听众听来不但不觉絮烦，反而津津有味。他还常把时事新闻穿插书中，嬉笑怒骂，鞭辟入里。

潘诚立的书外书堪称一绝。二十年代，他曾到沈阳说《精忠传》，却比不过当地说此书的名家李庆奎、梁殿元，一气之下回北平研究了五年《精忠传》。再次返沈，张作霖闻讯，请他和李、梁二人比赛说《精忠》。潘诚立说的回目是“虎帐谈兵”，他从岳飞进元帅张所大帐说起，说到张所考岳飞，岳飞对答对流，直至岳飞出帐，两场书的内容整整说了三个月。每

说到一部兵书、一件兵刃、一种阵法，就引出一串掌故，从春秋战国、秦汉三国、两晋隋唐，一直说到北宋英雄、南宋名将，洋洋洒洒似一部古代军事史。张作霖大喜，赏给潘诚立一大笔钱。潘诚立在沈阳赛书夺魁，一时传为佳话。

潘诚立为人谦虚有礼，开书前经常主动向听客请教。他曾得到武术家芮沧石(清末湖广总督瑞澂之弟，名武术家大枪刘之弟子)的指点，芮给他讲过不少武术招数，所以他说的刀枪架儿与众不同。他自己在场上常说，他对《明英烈》中八红、八黑，原来开脸儿总分不清，后来经过老听客的指点才得以分清了，比如"面似吹灰"和"面如赤炭"怎么分别，就是老听客告诉他的。他所创造的"八红"、"八黑"脸谱，依色样、程度不同，"八红"分为：面似朱砂，面似鸡血，面似赤炭，面似重枣，面似胭脂片，面似生羊肝，面似吹灰，面似蒸笼蟹；"八黑"分为：面似烧炭，面似生铁，面似锅底，面似乌金，面似烟熏灶染，面似老茄皮，面似生水蟹，面似鼍背"。这十六个"脸谱"，后来为评书界广泛使用。

潘诚立还是北京评书界的著名活动家。民国五年(1916)他继任为评书研究会会长。他与名誉会长刘葆初密切合作，为团结评书艺人、发展评书艺术做了大量的工作。在他的主持下，评书研究会曾对当时北京流行的几十部大书进行鉴别，公布了可以演述、可以加以改正的评书计二十九部，其中袍带书十三种，短打书十三种，神怪书二种，谈狐说鬼书一种(《聊斋志异》)，这是艺人首次对北京评书书目自觉进行的分类研究，对北京演员选择上演书目起到了指导作用。潘诚立还以北京评书研究会会长的身份三赴沈阳，与东北评书艺人和奉天评词研究会(民国九年成立)进行艺术交流。民国十四年刘葆初病故后，评书研究会会务全由潘诚立独自管理。直到民国十八年7月他逝世，评书研究会才停止活动。

潘诚立有弟子张豫兰，得其《精忠传》的真传。晚年又收弟子李豫鸣。李豫鸣在北京书坛上以说《清烈传》和自己重编的《龙潭鲍骆》享名。

徐维亭(1874—1929)　　十不闲莲花落艺人。清代同治朝甲戌年生人，因属狗，故取艺名徐狗子。自幼父母早亡，与其弟无以为生，乃拜师演唱十不闲莲花落。学成后，曾在北京天桥撂地演出，在二闸船上唱曲，亦和人搭伙每晚串街巷、走宅门演唱。后经听客张某、丁某出资，助其成立班社，名为"金顺堂"，生意日见起色。他曾入清宫演唱，名声因之鹊起。该班常年在北京齐化门(今朝阳门)外菱角坑献技，以演出双簧、彩唱莲花落为主，生意极好。徐维亭因而得以在齐外二神庙置产定居。徐维亭曾与相声艺人陈子贞、焦德海联袂，在北京四海升平、大观楼、东安市场、翠云、群英等演出场所献艺，又多次到沪、汉、津、鲁等处演出，享誉各地。民国三年(1914)，北京前门外香厂建新世界商场，二层楼西北隅游艺园为京津杂耍馆，有八角鼓、十不闲莲花落、相声、双簧等各种演出。经理人出资聘请到徐维亭主持的金喜班，与刘宝全、荣剑尘、万人迷、德寿山、章月波、焦德海等曲艺名家同台，荟萃竞艺，盛极一时。

白云鹏(1874—1952)　　京韵大鼓演员。字翼青。河北省霸县人。先世为汉军镶蓝



旗人。青年时期曾在家乡一带演唱竹板书，得本县名票陈某授艺。清光绪十六年(1890)，十六岁时一度来京献艺。曾向王一魁学说评书《五虎平西》三个月，成绩不佳，改向韩某学唱岔曲，又向单弦牌子曲名家全月如学过单弦牌子曲和岔曲。数年后二次来京，在各市场庙会作艺，拜木板大鼓名家史振林为师，艺业大进。最初仍以说唱木板大鼓的长篇大书见长。光绪三十年(1904)白云鹏三十岁，开始在京、津一带演唱由木板大鼓演变成的京韵大鼓，渐渐专唱短段而弃大书。清宣统三年(1911)秋，京韵大鼓名家刘宝全推荐他代替自己到北京石头胡同北口杂耍园四海升平演出，以大轴出场，一举成功。其后往来于京、津等地演出，声誉日增。还曾去东北及江苏、上海、武汉等地搭班演出过。

白云鹏演唱的曲目号称“文明书词”，以文段居多，传统题材的计有《黛玉焚稿》、《宝玉探病》、《宝玉娶亲》、《哭黛玉》、《宝玉出家》、《晴雯补裘》、《晴雯撕扇》、《遣晴雯》、《探晴雯》、《祭晴雯》、《虎牢关》、《凤仪亭》、《哭祖庙》、《三顾茅庐》、《博望坡》、《徐母训子》、《徐母骂曹》、《战荥阳》、《马超降汉》、《斩马谡》、《战长沙》、《白帝城》、《孟姜女》、《花木兰》、《千金全德》(分《观榜》、《投军》、《拷童》、《荣归》四段)、《霸王别姬》、《红拂传》、《窦公训女》、《樊金定骂城》、《方孝孺》、《煤山恨》、《宁武关》、《别母乱箭》、《贞娥刺虎》、《湘子讨封》、《醒世金铎》等四十余段。

1919年五四运动后，白云鹏受新文化运动影响，以启迪民智为己任，积极演唱《灯下劝夫》、《劝国民》、《提倡国货》、《孙总理伦敦蒙难》等具有反帝反封建意义的“文明新词”，对民间艺人投身爱国民主运动起到了促进的作用。

白云鹏的《红楼梦》段子最为有名，许多段子是与文人合作翻新子弟书书词而成。他在一位费姓文人协助下，由子弟书《露泪缘》中“神伤”、“焚稿”二回改编而成的《黛玉焚稿》是一篇脍炙人口的代表作，历经半个世纪而传唱不衰。

白云鹏经过深入研究和再创作，将子弟书中有关晴雯的故事逐一演唱，至晚年还请王孑民编写了《祭晴雯》演唱。其他如《探晴雯》等篇，早已成为传世佳作。

白云鹏所创造的白派京韵大鼓独具一格。他身材不高而神完气足，演唱时，嗓音宽厚而苍劲有力，调门低沉而吐字清晰，行腔婉转而秀雅别致，说中带唱，唱中带说，朴素自然又温文尔雅。他常用稳而有变、平中见奇的唱法，来描绘凄凉的景物和抒发人物的愤懑与悱恻之情。如在《哭黛玉》中，恰当地运用了排比句，通过十六个“我哭你，我叹你”，八个“再和你”渲染人物的哀思，感人至深。二十年代到五十年代初是白派大鼓艺术的鼎盛时期，不仅北方听众爱听，自民国六年(1917)春白云鹏到上海首次演出，南方听众也是赞誉有加。当时上海报刊评论说，“白性谦蔼，韵亦雅驯，无奔流湍急之声，而有鸣泉铮铮之韵”。二十世纪四十年代，他年近古稀，在京津一带组班攒底，每日早晚两扬，半年间几乎场场客满。

中华人民共和国成立后，白云鹏参加了天津市红枫曲艺社，1951 年调中国戏曲研究院工作，在第一届全国戏曲观摩演出大会的专场晚会上登台演唱了他的代表作《花木兰》。

尚存于世的白云鹏京韵大鼓唱片有《长坂坡》、《黛玉焚稿》、《探晴雯》、《白帝城》、《黛玉归天》、《哭祖庙》、《方孝孺》、《霸王别姬》、《太虚幻境》、《孟姜女》、《刺虎》等十余种。

白云鹏的亲传弟子有富少舫、程树棠、方红宝，阎秋霞等人。二十世纪四十年代初期，阎秋霞在曲坛上崭露头角，为了提携弟子，他常与阎秋霞同台演唱内容衔接的曲目。前面阎秋霞唱《黛玉焚稿》，他唱《太虚幻境》。有一次他前场唱《遣晴雯》，让阎后场唱《探晴雯》，并说："这叫'长江后浪催前浪，一代新人换旧人'。"

白云鹏不动烟酒，日常生活甚为俭朴，家庭操作躬自料理。

王傑魁(1874—1958)　评书演员。北京人。原为更夫，喜听评书。二十三岁开始在北京说评书。拜王致廉为师，得其亲传，专说《包公案》及其续书《小五义》、《续小五义》，是北京评书界"傑"字辈顶掌门户的门长。王傑魁说书以说表细腻、慢而中听、变换声调塑造人物而见称。他熟悉平民百姓的生活，在说书中表现三街六市、五行八作及民间习俗有独到之处，由此形成了他的流派特色。清光绪年间，北京宣外大街胜友轩茶馆主人提倡评书艺人入馆说书，便请了王傑魁说《包公案》，从民国初年，他就已享誉书坛，尤能吸引中下层听众。后主要从艺地点在天桥。他在天桥福海居(能容纳三百多书座)演出三十余年。从三十年代末至四十年代末，长年在北京一些商业电台连续播讲《包公案》，各商号的收音机争相播放，行人趋集店前聆听，街上嘈杂之声顿消，故得"净街王"之美称。三十年代中期，有一次他在北京西安市场同庆轩书茶馆说书，同时同地长顺轩书茶馆内有另一派说《包公案》的同辈名家刘傑谦说书，一连两个月，两部《包公案》不但没有互受干扰，反而相得益彰，两家都是场场满座。同行互济，传为佳话。许多京剧演员都喜听王傑魁的评书，四十年代名武丑叶盛章挑班、组织金升社，改编了《藏珍楼》、《徐良出世》、《智化盗冠》等剧目，都从王傑魁的评书中汲取了丰富的营养。



王傑魁为人诚实、循规蹈矩，善待同行，在台上向无对听客蹬、踹、捧、卖的劣行。有一次，他在东城南湾子东悦轩书馆说《包公案》，那里的书座儿太监居多，说到"邓家堡神手大圣邓车打弹弓、北侠欧阳春宝刀削弹"一段，不想这"削弹"因与"削蛋"谐音而犯了太监的忌讳，惹得太监们飞起茶壶来。此事为精于武术的评书艺人田岚云闻知，为抱打不平，田特意到东悦轩说书，在台上直骂了两个月太监才罢休。

王傑魁一生节俭，也为人所称道。每次上电台说书，总是包好新鞋带着，穿旧鞋走路，到了电台门才换上新鞋。他说《包公案》收入颇丰，家道算得上小康。

中华人民共和国成立后，王傑魁年事已高，极少登台，所演说的《包公案》唯"三吃鱼"

一个片断有记录本保存，被收入中国曲艺研究会编辑、1958 年由作家出版社出版的《评书传统作品选》一书。

王傑魁的亲传弟子傅阔增(1900—1976)谦虚好学，肯于吃苦，说《包公案》与《小五义》描摹市情民俗、社会心态颇似其师。王傑魁去世后，傅阔增说的《包公案》在北京享有很高声誉，书馆争相邀请。傅在 1959 年加入北京宣武说唱团。所述数百万字《包公案》记录稿，在"文化大革命"中遗失。

白庆林（ ？ —1939）　评书、滑稽二簧艺人。艺名庆有轩、云里飞，北京人，满族。他自幼入嵩祝成班学京戏，出科以后，于清光绪二十六年(1900)庚子事变前，曾搭四喜班充任武行，事变后因该班作艺之三庆园被火焚毁而散去。因听评书《西游记》，又拜恒永通为师，学说《西游记》，取艺名庆有轩。恒永通是说《西游记》一门艺人中顶掌门户的门长猴儿安(安太和)的弟子，满族。从猴儿安开始，在北京说《西游记》的才由道情书改为评书讲说。庆有轩继承恒永通的衣钵，说了几年《西游记》，最拿手的是"猪八戒闹无底洞"一回，说书时仍打着渔鼓筒吟诵书赞，兼卖沉香佛手饼，有道情遗韵，因收入微薄，难以维生，便携长子白宝山(艺名毕来凤，人称"小云里飞")、次子白宝亭(相声艺人，焦德海之徒)到花市大街等处撂地演出，父子用大白抹出白眼圈，用白土子在地上写"平地茶园特约超等名角云里飞、毕来凤，雨来散，风来乱"。写完后，云里飞"啊"地大声怪喊，毕来凤把鞋脱下来，光着袜底翻筋斗，招徕观众。所作之艺乃是一种托名京戏的临时滑稽，重在抓包袱儿。如唱《三盗九龙杯》，据张次溪《人民首都的天桥》中的记载："老云里飞把破大棉袄纽扣儿解开，算是饰周云花，壁里蹦(毕来凤)饰杨香武，锣鼓文场是用嘴说，那块写字的大白，就算是九龙玉杯。杨香武见周云龙那一幕，说三天之内要盗取九龙玉杯，说到这里，老云里飞就把这块大白拿起来往怀内衣裳儿内一放，说杯呀在这儿哪，叫你臭妹妹的盗不了去。围观众人大笑，紧跟着就要钱。"有一些京剧、相声艺人也来云里飞这里搭班参演。他们常演的节目有《三盗九龙杯》、《骆马湖》、《恶虎村》、《探亲家》等。至民国初年，云里飞父子班演唱的《戏迷传》，红极一时。

云里飞为人愚直，晚年时，间或一人往各处撂地说《西游记》和相声短段，兼卖沉香佛手饼。当其开口唱时，先抱渔鼓筒敲击，砰砰作声，再唱"一洞天，美猴王，保着唐僧去取经"之类词句，形容孙行者之猴性，猪八戒之呆性，俱惟妙惟肖。后患瘫痪，行动艰难，乃停演。

白宝山继承其父的艺业和名号，亦被人称为云里飞。民国时期，天天领着五六个能串演生、旦、净、末、丑各色行当的伙计，在北京天桥撂地演唱滑稽二簧，名声大噪，曾被人喻为此期天桥八大怪之一。他们能演的书目很多，如《捉放曹》、《骂曹》、《桑园会》、《辕门斩子》、《坐宫》、《珠帘寨》、《法门寺》、《九龙杯》、《虮蜡庙》、《铡美案》等。据《人民首都的天桥》载，演唱时，"他的场内是三条板凳，前面有一个篱笆，里面有桌凳，专门卖茶，好像是云

里飞剧场的包厢。场子里很简单，一个桌两条板凳，算唱戏用的，所多的就是一块印着牛黄解毒丸广告的大台帘，做下场门。这唱戏也有行头，在天桥算是独一份。行头的新奇和制法，真叫人意想不到，乌纱盖顶的乌纱帽，是用大纸盒改造的，上面涂些儿墨，别的帽儿也都是用纸烟盒先剪好样子，再针线缝上便成了。胡子的制法更简单，是用长头发系在铁丝上。更妙的是一根铁丝上，系着一些鹅毛，便算是舞台上的雉翎。一根芦茅棍，上系一些红线麻绳，便成了马鞭。戏衣呢，大褂不扣钮，就算是袍。更有一种特制的戏衣，是用面口袋染红了，缝成一个背心，上至天子，下至走卒，都能穿"。白宝山等除演此类滑稽二簧外，有时也串演一段相声，以资调剂。

白宝山的弟子很多，有男有女，如马艳华、夏丽华等。相声艺人郭全宝幼年时也向他学过滑稽二簧。白宝山之子白全福(艺名飞不动)自动随父在天桥作艺，后专攻相声，成为天津市曲艺团的相声名演员。

田岚云(生卒年不详)　评书艺人。北京人。旧官吏出身，清末民初献艺于北京。

田岚云的老师为学识渊博、善使刀枪架儿和书赞的高胜泉。田出师后登台，便极叫座儿。他擅说《明英烈》、《东汉》、《水浒》等书。幼年曾在戏班里学过武生，对刀枪架儿的招式交代得干净利落，对不同人物的"盔甲赞"分别得清清楚楚。说《东汉》二十八宿闹昆阳，每一将设一套"盔甲赞"，每赞二十多句，形容各人的相貌、袍带、盔甲、兵器、战马，干板垛字，非常动听。尤其是说《明英烈》说到常遇春马跳贡院墙时，他抬起左腿，骗过台上的书桌，右手把扇子扔起来，用左手接住，右手拍醒木，嘴里还使着驳口："常遇春马跳贡院墙，大将军大闹武科场。"听者无不夸好。他还善于在书场上抓眼现挂，针砭时事，借题发挥。他生性刚直，嗜酒，有侠义之风。据云游客《江湖丛谈》记载，清末时有一次他听说东安门外东悦轩书馆有一伙太监听王傑魁说《包公案》无理取闹，颇为不平，便托人转到该书馆说书，借说书骂了两个月太监，为王傑魁出了这口恶气。正因为他说书语带讥刺，每每伤人，后来各书馆主人多不敢请他，他的生活也因此而日益窘迫，终于在潦倒中辞世。

哈辅源(生卒年不详)　评书艺人。一作哈福元，北京人，蒙古旗人。乳名双儿，又称"哈双儿"。家住北京西城，清末说书享名。当时曾有一人称"姜山东"的山东商人，在京营业亏损，闲居无事，常在集市、庙会听相声艺人说《康熙私访》、《捉拿四霸天》、《五龙捧圣》、《大闹兴顺镖店》、《宋金刚押宝》、《马寿出世》、《张广泰回家》、《马成龙救驾》等八段中篇，渐渐学会，自己也在街头试说，竟一炮打响，由此便以说书为业，取艺名姜振名。哈双儿爱听姜振名说这八段书，茶余饭后也以说此书消遣，后干脆拜姜振名为师，起艺名哈辅源，从此技艺日长，登台献艺，大受听众欢迎。

姜振名、哈辅源师徒将所说八段书加以连缀增益，编纂成一部以康熙私访京畿为引线的长篇评书，名为《永庆升平》。这部书将清初镇压天地会八卦教起义的故事引入，编出"二马下苏州"、"大逛虎丘山"、"闹福州会馆"、"马成龙卫辉府搬兵"等热闹关目，以颂扬满清

统治者及其鹰犬，诬蔑起义英雄，宣传因果报应，思想内容上有害，但在艺术上则情节引人、人物性格鲜明、传奇色彩浓郁、语言洗练流畅，颇能适应闲散旗人的艺术趣味。日后出版之《永庆升平》，即编者燕南居士郭广瑞依哈辅源说本记录整理而成。

哈辅源仪表堂堂，衣冠讲究，口齿伶俐，言语流畅，在表演上占一“帅”字。《永庆升平》书中人物表现京城“混混儿”(市井无赖)居多，他对“须子谱”、“光棍儿论”、“混混派儿”等市井杂学颇有研究，每逢说到混混儿时模仿得最好。又长于“变”口讨俏，学说外地人口音酷似。《天桥杂咏》中有咏哈辅源诗云：“传神逗趣山东马，妙语合时哈辅源，何事清营夸得胜，全凭大肚冠三军。名震当年天地会，瓦刀利胜大环刀，堪怜瘦马终无福，不及英雄抢切糕。”

哈辅源无子嗣。因家遭火灾，与妻子二人皆被烧死。

哈辅源的师弟吴辅庭也以说《永庆升平》闻名，“变口”亦佳，神气活现，且能对原书的弱点夹以批评，别具特色。

全月如(生卒年不详)　　单弦牌子曲艺人，兼唱联珠快书。北京人。约生于十九世纪七十年代，清末民初在北京从艺。幼年时学过昆曲丑角，手眼及身上功夫训练有素。后来加入八角鼓票房走票。据京韵大鼓名家白凤鸣 1977 年在内部印行的《漫谈岔曲与单弦》一书中介绍，当初全月如觉得由单弦牌子曲创始人司瑞轩所创造并为德寿山所继承的自弹自唱的形式，束缚了单弦牌子曲艺术的发展。因为一个人说唱需要靠手和眼来帮助传神，要靠一些眼神、动作来表达故事的情景，而自弹自唱两只手被弦子占住，坐在那儿不能动，并且两耳时刻要听着三根弦准不准，心里还得顾着弦子的工尺把位，这些不但限制了唱的发挥，而且也没法做到聚精会神。同时，由于演唱者不能专心于唱，使听众眼花缭乱，自然也不能专心听唱。因此，他率先改变这种传统唱法，成为一人击八角鼓站着唱，另一人坐着弹三弦伴奏。

全月如十分强调精气神在单弦演唱中的重要作用，他的演唱生动泼辣，韵味十足，精神饱满。他幼时学戏，在表情动作上吸收了不少昆曲、京剧的表演方法。他提出说唱要在三个准字上下功夫：按后来白凤鸣的归纳，一个准是方向视线准，即在演员的眼神中准确地表现出故事中人物所处的位置及其与规定情景方向、距离诸方面的关系；一个是神态气质准，即准确地表现故事中人物的性格的形象；一个是语言形象准，即准确地表达语言的涵义和情感。从这种艺术观念出发，全月如的单弦牌子曲表演，在继承其师联珠快书演员奎松斋及其他名家艺术经验的基础上，显得新鲜而有朝气，加上他击打八角鼓技艺超群，伴奏者盛联堂的弦子也弹得好，深得当时内外行的赞许。

全月如编过不少单弦牌子曲唱词，比较著名的有《卖油郎独占花魁》、《鸿鸾禧》、《宋江坐楼》、《凤仪亭》等，在当时演唱很受欢迎。可惜他刚过五十岁即因病逝世，这些唱词未能

流传下来。

张致兰(生卒年不详)　　评书艺人。又作张智兰或张志兰,北京人。清末曾考取秀才,因仕途多舛,便改说评书,以说《聊斋志异》享名。他精通古文,学识渊博,擅长将《聊斋志异》原文译成白话,逐字逐句讲解,使说书亦成讲学。许多文化人专爱听他说《聊斋志异》。他说书态度非常认真,有一次在北京东安市场说书,引用"狃而不得"一句古语,一听众指出他将"得"字说错了,他说:"没错",第二天他抱来捆古书、字典,当场查对,果然不错。他说:"由我嘴里说出来的,敢说没有错别字,保证对卷必真。""书馆成学馆,说书兼对书",一时成为美谈。后来《北京新报》副刊编发《白话聊斋》,由他撰稿。近代说书人弃舌用笔,以给报馆写稿为副业者,实自张致兰始。他因身体单薄,影响说演,未能大红,终致潦倒。但艺有传人,他的弟子陈士和后来成为说评书《聊志志异》的大家,在京津一带很有影响。

张致兰之子张少兰,艺名张豫兰,拜潘诚立为师,得师《精忠传》真传,说表细腻生动,刻画人物逼真,讲述人情世态、描绘两军对阵很见功夫,开书经常座无虚席,三十多岁弃艺行医,精通眼科。少兰之子张世年也学说《精忠传》,张少兰晚年曾为他在石头胡同三和源书馆示范说演,说了两个月晚场,一些老书座儿和京剧名角闻讯每场必到,一时成为书坛佳话。

崔子明(生卒年不详)　　"滑稽大鼓"艺人。艺名老倭瓜,北京顺义县人。时与"滑稽大鼓"艺人山药蛋(富少舫)、架冬瓜(叶德霖)、大茄子(杜玉衡)等人齐名,称"菜园派"。

崔子明原为玉器行艺人,早年曾唱时调小曲,后拜"滑稽大鼓"创始人、票友出身的张云舫为师。张云舫将自己编演的二十几段"滑稽大鼓"曲目《吕蒙正教学》、《蒋干盗书》、《蓝桥会》、《丑妞出阁》、《新灯下劝夫》、《醒世金铎》等,全部传授给了崔子明。

清末民初,崔子明在北京登台演唱张云舫的鼓词,唱做幽默滑稽,又善于使"相儿",每演必招得听众捧腹大笑。后因艺人们不承认其门户,一次在前门外演唱时,遭同行责难阻止,遂经京韵大鼓名家白云鹏介绍,拜白云鹏的老师史振林为师。在白云鹏提携下,二十世纪二十年代初,演出于天津,一举成名。二三十年代,崔子明以《刘二姐拴娃娃》、《吕蒙正教学》等精彩唱段,往返献艺于京、津、沪、汉,名声大噪。

崔子明演唱的"滑稽大鼓"曲目《吕蒙正教学》、《大劝国民》、《醒世金铎》、《灯下劝夫》民国二十年由高亭公司、蓓天公司灌制唱片发行,《蒋干盗书》民国二十五年由长城公司灌制唱片发行。

双厚坪(? —1926)　　评书艺人。艺名本为双文兴,北京人,满族。在书馆演出时用名双厚坪,以此闻名书坛。师承张君义,清末民初献艺于北京,常在北城同和轩、东城东悦轩、西城庆平轩、南城福海居等著名书茶馆说书。他深通文理,熟谙世情,知识渊博,书路极宽,评讲《隋唐》、《水浒》、《济公传》、《施公案》、《精忠传》、《封神榜》等,都达到很高水平,当时有"双记书辅"的美称。

双厚坪说书，结构严整，形象生动。他熟知北京的五行八作、市俗民风和社会各阶层人物的心态，善于用语音声态细腻真实地刻画人物，听来如闻其声，如见其人，能够熟练地掌握评书“古事今说，佐以评论”的艺术特色，还往往搁下正文说“零碎儿”，用幽默隽永的“活口”敷衍书外书，冷嘲热讽，针砭时弊。有时散书后还应听众邀请说几段笑话，多为即兴创造，当场抓哏，令人捧腹。

双厚坪的说书艺术，久为人所称道。他说《隋唐》，从秦琼出世到大唐开国，故事最为完整，尤重人物个性和感情纠葛。说到秦琼与隋朝靠山王杨林的恩恩怨怨，体察入微。因为秦琼闹登州，曾拜杨林为义父，待他得知杨是杀父仇人便逃出长安，杨林追来，秦琼三挡扬林，却只挡不战。隋亡后，杨林兵败，困坐沙场待死，大唐元帅秦琼劝降未成，杨林密告传国玉玺下落后自刎而亡，秦琼为之安葬，以此说法，较好地表现了人物的复杂心态。据北京评书演员陈荫荣所记其师品正三回忆材料，有一次双厚坪说到秦琼在天堂县卖马，老听客、皇宫大总管刘德泰恰好要去天津办事，不能继续听，深以为憾。双厚坪说：“这么吧！您去办您的事，这‘马’我给您留着。”刘德泰一走，他便由马说起，引申发挥，另辟旁枝，讲典故，扯市井人情，听众爱听，书馆仍然座无虚席。半个月后，刘德泰回京直奔书馆。见他进门，双厚坪一拍醒木停书了。刘德泰问：“这‘马’怎样啊？”双厚坪说；“没卖！”由此便留下了一段“双厚坪说卖马，半个月不撒马嚼环”的趣闻。

双厚坪说《水浒》，擅长描绘各色英雄性格，区分形象相近的人物，都能让人听得耳目清朗。他说“武松杀嫂”一段，大大丰富了原小说的内容。他说“挑帘裁衣”，能说半个多月，仅王婆为西门庆设计勾引潘金莲的所谓“十分光”就能说两天。说杀嫂时，武松邀请四邻，他说四邻是酒、色、财、气四家，各有所好。从开酒铺的第一家，便说起清末崇文门外的十八家酒店，大街上的大酒缸、黄酒馆子，胡同里的小酒铺，以及贩卖私酒的如何半夜过城，兑水掺假，喝醉了的酒客怎样撒酒疯，并引出《贵妃醉酒》、《醉打山门》等京剧。第二家色，是妓院，由此说起北京的妓院。第三家财，是赌局，由此说起押宝、摇摊、推牌九、斗纸牌、打麻将、掷骰子和“腥赌”(赌博骗局)。第四家气，是一位挂着“善观气色”招牌的相面先生，由此谈到算卦、批八字、灯下术、揣骨等命相之术，说到武松给亡兄弟开吊时，插入北京办丧事念经、放焰口、接三、出殡等繁文缛礼。能说善学、谐趣环生。

双厚坪说《济公传》也与一般说法不同，由李修缘(济公原名)降生说到九僧擒韩殿、西天朝佛缴法旨为止，故事完全，独成一家。以个人修身为主旨，以济公人格为佐证。济公三探娘舅为三大节书，以探娘舅为染尘缘，每探一次娘舅受一次魔灾，中间穿插小西天、五云阵、擒韩殿等几个大“柁子”。说到八魔炼济颠，譬喻百端，妙绪颇多。后人云游客在《江湖丛谈》里称双厚坪说此书“发托卖像，形容最好，当场抓哏，诙谐百出”。

民国初年，双厚坪曾任北京评书研究会会长，年逾六旬，神气犹足，书艺炉火纯青，声价倍增，每天书座儿起满坐满，随意投赠。《封神榜》是他所说最后一部书，对《封神榜》上所

有神仙，皆另加外号，如说长耳定光仙的耳朵拉下便成弥勒佛，因此便把弥勒佛称作"大定子"。

双厚坪的弟子杨云清，说《济公传》与《水浒》，直接继承了他的说书衣钵，曾在北京后门大街几处大书馆连说六个月，受到听众欢迎，人称"后门红"，也在书坛上享有盛名。

在清末民初的北京各行艺人中，双厚坪以其高超的艺术，在社会上荣膺"评书大王"的称号，与当时的"京剧大王"谭鑫培、"鼓界大王"刘宝全，并称"艺坛三绝"。民国初年，有一位在清代曾袭王爵的人出重资请名画家将三位"大王"的坐像画下来，交江西名窑将画像烧制在一百个鼻烟壶上，题名为"国粹艺术三绝图"。

群福庆(？—1933)　评书艺人。原姓吴，名光甫，北京人。幼时曾在点心铺当过八年多学徒，酷爱评书，经常在铺子关门以后跳院墙出去，偷偷到书馆听书，日久事发，被老板辞退。他干脆拜说短打书的名家白敬亭(白文亮)为师。白敬亭赐艺名福庆，因吴与无谐音，嫌不吉利，乃改名群福庆。开始在天桥撂地拉场说书，因为嗓音好，喷口正，善于表现书中英雄人物，迅速走红。擅长说《施公案》，后又向《于公案》编演者牛瑞泉的传人刘竹桥学说《于公案》，还向马凤云学说《盗马金枪传》，都成为他的拿手书目。

群福庆为人讲义气，礼让为先，当同行袁傑亭说《施公案》时，他就改说《于公案》，后袁傑亭患病，才复演《施公案》。群福庆以《施公案》一书享名三十载。他的《施公案》书道儿独具特色，说得火爆，自成流派，以脆武生为主，黄天霸是"书胆"，其中"李家店窦尔墩与黄三太比武"、"大莲花跳楼劫法场"等回目最为脍炙人口。相传他在书场说"跳楼劫法场"时，一声喝喊："无量佛"，颇能打远，半条街巷可闻。

群福庆亲传弟子有刘荣安、刘荣云、张荣玖、陈荣启等人。其中最有成就的是张、陈二人。张荣玖是票友下海，曾在十一条东口小街书馆票演，私淑群福庆，后拜群为师，正式下海，听众评论说他学群已登堂入室，渐入佳境。张荣玖并致力于评书研究，曾将《于公案》整理成文，在报纸连载，又自撰侠情评话《麟佩缘》。陈荣启说《施公案》重在给书听，后更以《精忠传》享名。

刘德智(　？—1952)　相声演员。一作刘德治，北京人。清末，其父在清廷如意馆任职。他早年即在御膳房当差，为人机警。后清室逊位，他为求生计，便投在徐有禄门下，作为卢德俊带拉培养的师弟，学说相声。年轻时与焦德海合作在北京天桥等处"撂地"说相声，并曾在观音寺青云阁献艺，当时有很多喜庆堂会也请他俩演出。二十世纪三十年代初还为百代公司灌制过相声唱片，是为当时活跃于京津一带著名的"相声八德"之一。



民国二十四年(1935)焦德海猝然病故后，刘德智出面为之募化殡葬。自己仍在天桥说相声。二十世纪四十年代他曾在天桥说单口相

声，生活贫困；后参加北京启明茶社相声大会的演出，演过相声《掏沟》、《女招待》等，并串演过小戏《马思远》。

刘德智爱好文学，喜读《三国演义》、《红楼梦》等古典小说。他创作的相声《批三国》，从关公屯土山降曹起，批讲关公在曹营生活，得知刘备下落后，挂印封金，保着两位皇嫂，过五关，斩六将，直“批”到古城会为止，独具一格。他还创作了一篇相声，说一厨房学徒读《红楼梦》入迷，不好好学手艺。师傅问他：“你净看《红楼梦》，你还想干不想干了？”徒弟说：“自从林黛玉一死我就不想干了。”所表痴态惹得听众大笑。

中华人民共和国成立之初，他参加了北京举办的戏曲界讲习班学习。1950 年初，他参与创建北京相声改进小组，被选为改进小组副组长，积极投身于相声改革工作，并说单口相声。1951 年参加中国人民赴朝慰问团，为志愿军指战员演出相声。归国后，随抗美援朝后方宣传队赴西藏演出过。

刘德智亲传弟子有张振魁、郭启儒等人。

葛恒泉（ ？—1957）　联珠快书演员。北京人。擅长唱联珠快书、岔曲，被誉为北京联珠快书南派代表人物之一。其演唱特点是嗓音豁亮，丹田气足，不吃字不喘息，换气不留痕迹。说“话白”时使“评书口”，讲究口风语气，摆平说清，感情充沛。在二十世纪三十年代比较享名。至四十年代，葛恒泉还常在书茶馆演唱开场。据说他的饭量奇大，过于常人，故生活耗费较大，晚景凄凉。有《葛恒泉快书词》（抄本）一册，藏中央人民广播电台曲艺编辑王决处。

王文瑞（1875— ？）　梅花大鼓艺人。北京人。生于京郊农村，十六岁时因永定河决口，水淹家园，生活无着，便拜彭富来为师，学唱八角鼓。六年学成后搭十不闲班，从北京经武清、杨村沿途演唱，一直唱到天津。因艺人在天津谋生不易，又赴京东三河一带演唱。后来离班回京，进城参加八角鼓演唱。京津一带杂耍馆子兴起后，他开始进入杂耍馆唱北板梅花调即“清口大鼓”。南城艺人金万昌在“清口大鼓”基础上创南板梅花调称“梅花大鼓”。王文瑞曾就把自己所唱《劝黛玉》、《黛玉思亲》、《宝玉探病》、《晴雯补裘》、《黛玉葬花》、《探晴雯》等唱词，交由单弦牌子曲名家德寿山修改，通过金万昌的演唱，成为梅花大鼓的保留节目。二十世纪四十年代初，北京曲艺界成立北京鼓曲长春职业公会，王文瑞被推举为会长。

王文瑞擅长教徒授艺，最能因材施教，而且梅花大鼓、京韵大鼓、单弦牌子曲、时调小曲多样曲种，说、唱、弹、拉各种技艺他都能教授。故受业弟子极多，人称“桃李满天下”。其著名弟子有林红玉、孙书筠、尹福来等人。

韩永禄（1876—1940）　弦师。北京人。家住北京南城，幼年从北京梅花调名票友文玉福（一作文玉森）学艺。学成后，与南城艺人金万昌、韩永忠、苏启元等革新了文玉福比较平板的腔调，用王文瑞提供的《黛玉思亲》、《宝玉探病》等新词，由金万昌演唱，他弹三弦、

霍连仲拉四胡、苏启元操琵琶伴奏，在石头胡同北口杂耍馆四海升平演出。听众很欢迎当时新创的这种“一字九啭”的腔调，他们便标榜它为“南板梅花调”。他与苏启元一起为金万昌创作了不少新腔和过门，改革了唱法，乃至形成了金派梅花大鼓。民国四年(1915)以前，他加入了京韵大鼓名家刘宝全领衔的宝全堂艺曲改良杂技社，为刘宝全弹弦伴奏多年，参与了刘派京韵大鼓的唱腔创造与音乐设计。他将北方鼓曲伴奏常用的中型三弦(弦子鼓)改为大三弦，自创一套三弦伴奏法，在鼓曲界有很大影响。他在三弦伴奏艺术上造诣很高，富有独创性，同时对鼓曲演唱艺术有精深研究，曾为京韵大鼓名家白云鹏、金慧君(艺名小黑姑娘)伴奏。京韵大鼓名家良小楼、骆玉笙(小彩舞)、章翠凤和弦师白凤岩曾拜他为师，受过他的教益。他虚心好学，不耻下问，晚年仍向弟子白凤岩请教；他尊重别人的艺术创造，征得白凤岩、白凤鸣同意，将“少白派”京韵大鼓曲目、唱腔转授与骆玉笙。1935 年起，他主要为骆玉笙伴奏，使骆玉笙较好地继承了京韵大鼓刘派和其他流派的艺术，与之共同创造了《剑阁闻铃》、《红梅阁》等曲目，还帮助骆玉笙创造了“嘎调”唱法，为骆派京韵大鼓的形成奠定了基础。

张筱轩(1876—1948)　　京韵大鼓艺人。河北省蓟县人。自幼居住北京南郊，早年为清廷户部缮写员，喜爱京剧和曲艺，常在城外票演北京时调小曲。因时调小曲一度被取缔，乃于光绪二十一年(1895)前后拜朱德庆为师学唱木板大鼓，并正式以唱大鼓为业，演出时海报标为“文明大鼓”，所唱即由木板大鼓改革而成的京韵大鼓。他身材魁梧，气大声洪，膛音好，其唱功高时激昂奔放，低时宽厚有力，行腔气力充沛，往往于粗犷中显气魄、高亢处见精神。他能够突破陈规，创出新腔。表演时一曲唱到曲尾，常常不唱最后一句，如唱《战长沙》，只唱到“……杀上阵去，”便突然停止，将鼓箭子和板往鼓上一撂，便鞠躬下台，人称一怪，在表演动作上独具一格，如演出两军对垒，主帅出马，他摹拟主帅的形象，经常解开纽袢，以袍子充做铠甲。据为他做过弦师的马涤尘说，张筱轩演唱时“顿足跺板，瞪眼睛红脸，猛击鼓打碎板，观众看直了眼”。张筱轩演唱时擅打花板，还以含灯演唱的形式演出过。

张筱轩以演唱《古城会》、《战长沙》、《华容道》、《汜水关》、《草船借箭》等《三国》段子见长。《华容道》和《草船借箭》曾灌制唱片行世。此外他常演的曲目还有《活捉三郎》、《刺汤勤》等。他还结合时事和社会新闻编演了《天津水灾》、《打杨村》、《打昆山》、《劝嫖交友》、《改良劝夫》、《鲍超出世》、《十六字绕口令》等新曲目。

辛亥革命后，张筱轩较长时间在天津并往返于北京和沈阳演出，也去上海、济南、青岛、烟台等地演出过。他继承和发展了老派大口京韵大鼓的唱法，世称“张派”，与同时期的“刘(宝全)派”、“白(云鹏)派”并称京韵大鼓的三大流派。在京津一带，至民国初年，“张派”尚有听众，尔后，终不敌刘、白二派而渐衰。民国十三年(1924)，张筱轩由北京移沈阳演出，在沈阳大红一阵。民国三十五年，他到抚顺老虎台矿演出，收入低微，又有兵丁、地痞搅闹书场，乃至穷困潦倒，一病不起。死后无人掩埋，由沈阳曲艺艺人白万铭、李涛清等义演

安葬。

张筱轩收有女弟子张金环。张金环于二十世纪二十年代曾在天津演唱，嗓音高亮，享名一时。后又有在津弟子宋明元传其衣钵。张金环、宋明元去世之后，“张派”京韵大鼓遂成绝响。

张云舫(1877—1950)　“滑稽大鼓”演员。是为京韵大鼓中“滑稽大鼓”一派的创始人。又作张允方，北京人，满族。住北京三旗营，是“皇粮张”的后裔，在皇粮仓中当差有年。他文学功底较深，心性灵敏，早年是八角鼓票友。民国后，家道中落，遂拜韩万祥为师下海作艺，在北京各杂耍园子演唱京韵大鼓。

张云舫嗓音虽窄却绰有余韵，且善于表演，自知天赋不如同时唱京韵大鼓的刘宝全等，难以与其抗衡，便根据自己的条件对京韵大鼓进行了别开生面的艺术创造。他以京韵大鼓音乐旋律为基础，创出一套滑稽幽默的唱腔和唱法，取名“改良大鼓”，后改称“滑稽大鼓”。

张云舫擅长编写和整理滑稽鼓词，诙谐幽默，俗不伤雅，其唱腔高低多变，滑稽可笑。所编演的曲目有《蒋干盗书》、《战宛城》、《胭脂判》、《云翠仙》、《顽固党劝妻》、《大劝国民》、《枪毙白面儿贩》、《吕蒙正教学》、《海三姐逛东安市场》、《阔四姐推牌九》、《三怕婆》、《醒世金铎》、《妓女过节》、《家败归天》、《豆蔻香》、《劝五迷》、《丑妞出阁》、《相思计》、《新灯下劝夫》、《刘二姐拴娃娃》、《男拴娃娃》、《独占花魁》、《蓝桥会》等。

张云舫编写的曲词，在句式句数上变化多样，在七字句的句式基础上有较大的创新，尤其在甩板的句式上更有所发展。如传统的《蒋干盗书》甩板下句唱词应为七字句，他改成“一趟趟，两趟趟，一趟两趟走趟趟，来回直摆忙呀，焦心好悲伤”的句式，与其诙谐、幽默的唱法相谐调。他还善于用叠字，如《蒋干盗书》上板唱词被他改成：“他二人说话越说声儿越小，叽叽、喳喳、嘟嘟、囔囔、鬼鬼、祟祟，隐隐、藏藏、恍恍、惚惚、渺渺、茫茫，……”听来俏皮、幽默、明快、清新。他还根据自己的嗓音条件扬长避短，躲开高音区，设计出字多腔少、说多于唱、小巧俏皮的新唱腔，把吐字、发声、表情融为一体，给人以亲切风趣、灵活幽默之感。他的演唱常从半说半唱或似说似唱的慢板开始，节奏逐渐加快，唱到快处，字与字之音几无空隙，与板巧妙配合，造成一种紧张强烈的气氛。

在鼓板的运用上，他也有所创新，开始随着音乐由慢转快，以至特快，最后，使鼓板丝弦戛然停止。他的击鼓方法也多变，忽重忽轻，或击鼓面，或击鼓底，或在鼓面划圆圈，或在鼓壁和鼓钉上击刮出“喇喇”声，充分体现了他的幽默风格。

他常常见景生情，现编新词。北京东安市场建成开业第一天，张云舫便以自编自演改良大鼓《海三姐逛东安市场》登场助兴。所演曲目的开场白也多用自编的自嘲诗，或现挂，以抓包袱儿，不落套。

张云舫创始的“滑稽大鼓”演唱风格，经过他的弟子们不断加工创新，曾经风行京津等

地。他的弟子老倭瓜（崔子明）、大茄子（杜玉衡）、架冬瓜（叶德霖）、山药蛋（富少舫）、小北瓜（于春明）等人，对这一"滑稽大鼓"也都有所革新。

焦德海(1878—1935)　　相声艺人。北京人。幼年曾学唱竹板书，十五岁改学相声，拜徐有禄（俗称徐三）为师。最初在北京天桥撂地说相声，后来到青云阁茶社等处献艺，还经常应邀参加堂会演出。他以说、学见长，台风稳建，表情细腻，口齿清晰，语言幽默，在人称"相声八德"的八位相声名家中，他是活路、见识较广、功底较深的一位。他善于广采博收，改旧创新，往往以荒诞曲折的手法，于嬉笑怒骂中揭露旧社会的世态炎凉。他与李德钖（"万人迷"）联袂演出数年，互相切磋，艺术上各有千秋。后又长期同刘德智搭档，听众戏称之为"焦溜（刘）"，是当时捧逗俱佳、颇有影响的一对。民国三十六年(1947)顾主在《一四七画报》上发表的《说相声》一文中评价他说："焦德海一上台来，不必开口，只凭他那一副怪嘴脸，已经惹人笑倒，这就是脸上挂戏之故，至于台词稳健，人笑我不笑的难能，犹其余事。"

焦德海加工整理了大量传统相声节目，其代表作品，单口相声有《五人义》、《假行家》、《吃饺子》等，对口相声有《财迷回家》、《坟头子》、《开粥厂》、《洋药方》、《对对子》、《打白朗》、《老老年》等。他的《老老年》用夸饰"老老年"生活的奇特手法，寄托了小市民对社会现实的愤懑和"乌托邦"式的幻想。如说："老老年"时"下雪就是面，下雨就是油"，"大黄牛，仨制钱俩"，掌柜向伙计说，"你们也是人，我也是人，不过是我拿点本钱来，你们不用叫我掌柜的喽！"并针对当时军阀混战，乱抓人，说"老老年"间，"地面就像粉皮儿似的，一提就起来，现在提不起来了。地面紧。"他说的《洋药方》运用"贯口"旁击病态社会中的病态心理和行为，得针砭时弊之妙。他说的《对对子》曾灌制过唱片。对于说中篇单口相声，他也很擅长。

焦德海自清末至民国抗日战争爆发前，在北京及天津一带说相声，享有盛誉。在他的门下出过不少相声名家，张寿臣、白宝亭、于俊波、朱阔泉、汤金城、绪德贵、李寿增等，都是他的亲传弟子。

焦德海的儿子焦少海（又作焦寿海）得其家传，并拜范瑞亭为师，长期在天津说相声，也很出名。

李德钖(1881—1926)　　相声艺人。原名李佩亭，艺名万人迷。北京人。幼年从祖父万人迷李广义学说相声，人称"小万人迷"，祖父逝世后承艺名为"万人迷"。十岁时拜恩绪（后改名恩培）为师，在天桥水心亭说相声，以"小孩哏"在听众中享有声誉。十五岁拜徐有禄为师，在单口表演方面颇受教益，后又拜桂祯（艺名富有根）为师，学到一些文字游戏内容的段子。清光绪二十八年(1902)起在天桥市场爽心园前边撂地演出，后进入四海升平等杂耍园子演出，渐渐红遍京城。光绪三十二年肃亲王善耆任九门提督后，下令禁止相声演出，李德钖流浪到保定等地献艺。清宣统二年(1910)善耆离任后才回到北京。民国初年，

李德钖在北京石头胡同四海升平茶社演出时，京剧名家杨小楼、龚云甫等，常来听他说单口相声。他有四句定场诗自赞说："滑稽昔说东方朔，后世遗传贾凫西，由清末追及民国，称王唯我万人迷。"据相声艺人张寿臣回忆，袁世凯妄想称帝时，有一次李德钖去袁府表演嘲弄孔子陈蔡绝粮的相声《吃元宵》。袁世凯听到"元宵"二字，认为与"袁消"同音，是有意诅咒他，就以诽谤大总统的罪名，将李德钖痛打一顿，撵出新华门。此后，他只好去天津演出，并在那里沾染上赌博恶习，往往在杂耍园里领到包银几百元，不几天就输个干净。债主时常登门索债，他只好挤出时间重新撂地演出，挣钱弥补亏空。后来奉系军阀张宗昌常让他出堂会，他才不再撂地。后来他辗转天津、上海、沈阳、济南、开封等地演出，时人誉之为"相声大王"，与其他七位"德"字辈著名相声艺人并称"相声八德"。



民国十五年冬天，李德钖往沈阳演出，一病不起，竟倒毙在小河沿一个壕沟里。沈阳的亲友们为他下葬时雪飞风吼，相声艺人朱凤岐主祭，所诵祭文诗云："风神爷吹起喇叭，七仙女天上散花，众亲友前来送行，罕王爷派人接他。"送葬者莫不潸然泪下。

李德钖说相声以"怪"著称。上台后黑眼珠乱转，很像京剧中武丑亮相"要眼睛"。说话瓮声瓮气但吐字清楚，很讲究喷口。表演单口相声《五人义》、《三近视》、《五兴楼》等节目时，一开头总是一本正经地绷着脸把观众吸引住，先说个垫话儿，慢慢甩出包袱儿，逗得观众大笑，然后转入正题。观众称他是"冷面滑稽"。他与师弟张德泉搭档，捧逗和谐，相得益彰。演《粥挑子》时，李德钖逗；演《豆腐堂会》时，张德泉逗。观众赞扬说；"相声谁最棒？'粥'李'豆'腐，张。"他俩一起创作或加工了《要猴儿》、《交租子》、《洪洋调》等相声节目。如《要猴儿》，是他俩住在新民客栈时，把一要猴儿艺人请到门口表演，张摹仿猴儿，李摹仿要猴儿的，由此编成的。他俩表演的《对对子》、《卖对子》、《交租子》、《灯谜》曾由百代公司灌制唱片。民国九年(1920)张德泉病故，李改约马德禄、周德山与他合作演出。他与马德禄合编了《大审案》，其内容影射了当时军阀乱抓人，通过诱供、逼供判人以死刑的暴行。民国十二年起，他与晚辈张寿臣联袂演出，互为捧逗，整理演出了《老老年》、《对对子》、《哭当票》、《十八愁绕口令》等节目，并向张传授了很多单口相声节目。李德钖所会相声段子甚多，能做到三个月节目不重复。与京韵大鼓大家刘宝全同台，在节目排列上，刘宝全"攒底"，他已居于"倒二"(压轴)的地位。刘宝全身体不爽时，也曾请他在自己演出后登台，代为攒底，这在当时是绝无仅有的。

李德钖扶掖青年演员，不遗余力。据张寿臣《忆万人迷》(《说新书第三辑》)一文回忆，二十世纪二十年代表演"一头沉"的《十八愁绕口令》时，张连续说唱了十几分钟，李在旁边给张捧哏。"李先生高就高在既有语气、神气烘托，又不分散观众的注意力。随着我唱的快慢、轻重、高低，他都有恰当的'相'，开头我唱得慢，他就点头咂嘴，待我唱过一节后，就偏

过头去向观众微笑。他插话也很是地方，起到‘垫砖’、‘搭桥’的作用。……回想李先生在这类段子里的捧哏方法，既像观众代表，又像老师和评判员，他是那样兴致勃勃，全神贯注地注视关心甲的说唱，一下就把活带起来。”

李德钖提倡“准口”，反对“死口”，对后辈起到了示范作用。他认真钻研，勇于实践，常常使用不同素材丰富一段节目。相声《八扇屏》里赞扬古人事迹的“贯口趟子”，原来有八段，比较长，一般演员表演时只用四段，李德钖表演时，除了用“苦人王佐”或“莽撞人张飞”轮换着攒底以外，前边赞人物时将项羽、周瑜、苗广义、尉迟恭、姜尚的“贯口趟子”轮换使用，使艺业受到锤炼，观众也感到新鲜有趣。

李德钖在他三十多年的相声生涯中，最常上演的相声节目，单口相声有《满汉斗》、《古董王》、《搓儿淘气》、《日遭三险》；对口相声有《醋点灯》、《送妆》、《交租子》、《对对子》、《卖对子》、《灯谜》、《羊上树》、《八扇屏》、《三节会》、《绕口令》、《老老年》、《窦公训女》、《耍猴儿》、《倭瓜镖》、《讲三字经》；群口相声有《扒马褂》、《大审案》、《四字联音》。后来他灌制的唱片还有《地理图》、《报菜名》、《八扇屏》等。1950年谭伯如在《北京相声改进小组特刊》上发表的《相声之我见》一文中说：“以前相声艺人文盲较多，表演节目大都传自口授，往往以讹传讹，出现不少谬误。……李德钖在杂耍园加演相声，词句修洁，俗不伤雅，进步显著。经过这一番演变，相声的社会地位显著提高。”

谢芮芝(1881—1957)　单弦牌子曲、相声演员。本名谢永祥，字芮芝，北京人。



谢芮芝早年家庭富裕，先学京剧，组织票房，与名伶汪桂芬等时相往还。清光绪二十八年(1902)拜老艺人王六顺为师，学唱小曲、八角鼓、联珠快书，后走票演出，曾与王金有合作拆唱八角鼓，演过《探亲》的旗婆、《打面缸》的腊梅等。三十一岁时正式下海。后曾与高玉峰合作说相声，台风儒雅，滑稽风趣，与众不同，时人誉为“文明相声”。在天津南市燕乐升平首演成功后，深得相声名家李德钖(万人迷)器重，欣然认高、谢二人为师弟，带拉培养。他俩表演的相声多为自编，《苏小妹三难新郎》、《朱夫子》等为其代表曲目，民国二十六年(1937)左右，因搭档高玉峰瘫痪，乃在北京正式改唱单弦牌子曲。

谢芮芝的单弦牌子曲演唱特别重视语音的运用，独树一帜。他运用的艺术语言幽默而不庸俗，滑稽而不伤雅，擅用衬字，多讽世之句，听来回味无穷，深得京韵大鼓名家刘宝全、白云鹏的赞许。谢芮芝的唱腔、唱法、节奏、动作都以巧取胜，独具匠心，自成一派，人称“谢派”。与同时期单弦牌子曲艺术的荣(荣剑尘)派、常(常澍田)派成鼎足之势。他多在北京演出，并曾赴天津、济南、沈阳、南京、上海、保定、芜湖等地演出，均获盛誉。

谢芮芝天资聪颖，多才多艺。他喜文学，好书法，能唱京剧，会说评书，弹唱俱佳。由于

具有广博的艺术功底，他在唱词创作方面也很有成绩，他所改编演出过的单弦牌子曲目《高老庄》、《马介甫》、《珍珠衫》、《胭脂》、《麻风女》、《田七郎》、《翠屏山》、《楚王孙吊孝》等，在听众中有较大影响。

谢芮芝亲传女弟子石慧儒，演唱单弦牌子曲得其真传，享名京津。记名弟子有赵德富、赵世英，私淑谢派艺术的刘洪元也很有名。

荣剑尘(1881—1958)　　单弦牌子曲演员。北京人，满族，祖姓瓜尔佳氏。原名荣源，后改名荣勋，字健臣。艺名和顺，后改剑尘，斋名三乐庐。祖居北京西郊健锐营，幼年曾在健锐营的功房习武，在私塾攻满文。其间常去离家不远的八角鼓票房听排练，十二三岁即能唱一些时调小曲，尔后向八角鼓名票庆厚庵、高俊山求教，学唱岔曲、单弦牌子曲、联珠快书和拆唱八角鼓，兼学三弦、琵琶。几年后，成为健锐营一带八角鼓票友中的后起之秀。他常进城向城内名票请教，他的远房族兄、西城八角鼓名票德润田在艺术上给了他许多帮助，并为他伴奏。经德润田介绍，他拜识了八角鼓票界巨擘、联珠快书名家奎松斋，受到奎的教诲，随奎走票，观摩了许多名票的演出，结交了一批艺友，逐渐在城里八角鼓票界崭露头角。



清光绪二十七年(1901)，荣剑尘拜在西城明永顺门下，成为明永顺开立单弦牌子曲门户的第一个弟子，从此正式作艺。民国初年，他从京西移居城内北新桥。这时，正是单弦牌子曲、联珠快书的极盛时期，强手如林。荣剑尘只能在小馆子中和分钱不多的堂会上演出，勉强维持生活。他潜心编演新曲，得到挚友谢芮芝的无私帮助，又有德润田、李镒山、庞玉山在音乐唱腔上帮他设计。他将《武十回》由四本改编为十本，将《翠屏山》由二本改编为五本，将《蝴蝶梦》由“扇坟”一本改编为四本，将《杜十娘》由二本改编为五本，演出后逐渐得到听众赞赏。

约在民国三年和四年，荣剑尘两次去天津演唱，都未取得成功。因此，他下决心向各个单弦牌子曲名家学习，精心揣摩每一个曲目的细微情节，努力唱出人物的风采神韵和复杂的内心活动，绘声绘色地把听众引入意境。他加工提炼京剧的表演动作化入单弦牌子曲表演，使形体动作分出文武老少、生旦净丑，面目表情分出喜怒忧思悲恐惊。他将舞台上的场面桌向台口左边移二尺余，向台口后边移一尺余，使自己站在舞台中心，扩大了表演区；并增加一把椅子，使演员可坐可立，从而加强了演员说唱故事的表现力。如唱《武十回》，他用京剧走矮子步的动作把武大郎唱活，同时衬托出武松的高大形象，使人物活灵活现。

荣剑尘对单弦牌子曲音乐也进行了革新，在弦师的协助下，加强了音乐旋律，使其节奏更加严谨。除了〔靠山调〕、〔云苏调〕、〔怯快书〕保留半说半唱的唱法外，对诸如〔四板

腔〕、〔叠断桥〕、〔湖广调〕、〔南城调〕、〔太平年〕、〔金钱莲花落〕、〔罗江怨〕、〔石韵〕、〔流水板〕等曲牌唱法都有独到的艺术处理。为了充实单弦牌子曲的曲牌，他将北京民间流传的〔军乐歌〕吸收到单弦的曲牌中。并曾两次到乐亭县向当地乐亭大鼓老艺人杨宝升求教，回京后与弦师反复研究，将"乐亭调"的唱腔收进单弦牌子曲，形成荣派〔乐亭调〕。在〔靠山调〕曲牌中加入〔拨浪鼓儿〕也是他的创造。由于他在艺术上不断革新，人们称他的单弦牌子曲艺术为"荣派"。

约在民国十五年左右，荣剑尘第三次赴津，在南市燕乐升平演出，一炮打响。

荣剑尘不断听取听众意见，校正并提高自己的艺术。由于天津曾有听众批评他唱的〔放焰口〕不够功夫，他便悉心研究焰口，在北京先后结识了红门寺茂林法师和香戒寺檀月上人，向这两位大和尚学习焰口技艺达二年之久。以后表演《翠屏山》、《武十回》放焰口时，弦师击打法鼓、吊钹，他边念边击打手磬、木鱼，使听众一新耳目。一次有数位僧人到剧场听他放焰口，散场后向他合十赞叹，连称"神韵"。

二十世纪三四十年代，他的单弦牌子曲演唱达到鼎盛期。除京津外，他还曾在宁、汉、沈等地演出。三十年代，他曾灌制有《杜十娘》、《沉香床》、《摩登遗恨》等三张唱片。四十年代他筹划集资在北京开设了一个曲艺园子"小上海游艺社"，后因亏损大，被迫停业。由于受此刺激，患轻度精神病，医治三年，康复后才重登曲坛。

关于曲目创作，荣剑尘在所撰《曲坛献艺六十年》一文中提出："选材取义，必寻正源，设词必求整洁，立意必取正大，要惩恶扬善，补社会教育之不足，如此做法艺术才有价值。"

他毕生编演了《卓二娘劝夫戒花》、《细侯》、《青蛙神》、《莲香》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《钱秀才错占凤凰俦》、《金玉奴棒打薄情郎》、《刘元普双生贵子》、《卖油郎独占花魁》、《沉香床》、《风波亭》、《五鬼闹判》、《摩登遗恨》、《水葬草》、《胭脂》、《黛玉焚稿》、《梅兰竹菊》、《国民宝鉴》等三十多个单弦牌子曲曲目。

中华人民共和国成立后，荣剑尘焕发了艺术青春，在国庆一周年大典的日子里，他率先编演了《天安门颂》，抗美援朝时期他编演了《志愿军英雄赞》、《鸭绿江上仇》。后来，还运用新观点编演了《红娘子》、《拳打镇关西》、《火烧草料场》、《武松打虎》、《白猿偷桃》等传统曲目。

1952年荣剑尘参加了中央广播说唱团，担任艺术顾问。在说唱团工作期间，他还曾先后在中央实验歌剧团、总政文工团、南京前线文工团、中国京剧院、艺术师范学院讲学任教。他为广播电台录制了大量单弦牌子曲目。他演唱的岔曲曲谱经杨大钧记录整理，编为《荣剑尘岔曲集》内部印行。他还整理演唱单弦牌子曲的经验写成《曲坛献艺六十年》一文，收入中国曲艺出版社1982年出版的《单弦艺术经验谈》一书。

荣剑尘亲传弟子有谢舒扬、李志鹏、王決、李吉安、希世珍等共十六人。

陈士和(1887—1955)　评书演员。北京人。原名建谷，后改固本，字兰亭，祖籍浙江



绍兴。其父为清朝庆王府厨师。他少时参加过义和团，干过多种杂役，后在庆王府膳房助厨。工余时常听评书，尤其对张致兰说的《聊斋志异》着迷，常常私自揣摩领略。民国元年(1912)正式拜张致兰为师，学说《聊斋》，民国十一年正式下海。

《聊斋》自清末宗室德月川编为评书后，出现了董云坡、曹卓如、单长德、张致兰等名家，基本上沿用照本宣讲的说法。陈士和取诸家之长，又借鉴了说其他书目之前辈说书家的艺术经验，对《聊斋》数十篇内容进行再创作，成为近代《聊斋》说书艺术的集大成者。他一改传统说法，用通俗语言说讲世俗之事，重人情事理，善于使扣子，说表以字清口净、语重声洪、稳练沉着见长。如说《胭脂》中施愚山的五百八十多字古文判词，他不仅背诵原文，逐句解释，而且着重说明施愚山为鄂生、胭脂撮合的原因，使人感到这非但是文人点缀风流韵事，更是为胭脂安身处事着想。在二十世纪二十年代，蒋介石倡导所谓"新生活运动"，这时陈士和说《考弊司》，讲到一进考弊司衙门大堂，看见迎面一对石碣上的刻字，原文一副四字联，他又各加上两个小字，改为"'孝悌忠信，未必'，'礼义廉耻，不准'"，对时弊进行了辛辣的讽刺。

陈士和曾向田岚云、潘诚立、王致廉、群福庆等学过说书中的武功，在说《崔猛》、《田七郎》、《向杲》、《老饕》等《聊斋》段子时，穿插一些武身段，抬手动脚，潇洒洗练，令人惊异，赢得了"武聊斋"的赞誉。

民国十七年陈士和赴天津演出。因向天津书馆使了"押账"(先支取演出费用)，他为了一千七百元押账，竟多年不能自由抽身返京说书。民国二十八年天津闹水灾，他才得以暂时回京演出，电台、书馆争相邀请。北京老书座儿想凑钱为他还清押账，但未成功。当时艺人每天在书馆说书两个月为一"转"，他在北京说了几转书，最后一转是在东四五条一书馆说《胭脂》，次日即将返津，台上台下依依惜别。他开书念上场诗，念到末两句"好景一时观不尽，天缘有分再来游"，引得在场听众鼻子发酸，惋惜不已。

1953年，陈士和以天津市代表的资格赴北京参加第二次全国文代会。会议期间，他讲说了《聊斋》中的《梦狼》，周恩来总理听后，称赞他是老英雄，祝贺他在口头文学方面取得的成就，鼓励他把评书《聊斋》传给下一代。

陈士和的亲传弟子有刘健英、张健声、刘健卿等人。

袁傑英(1888—1947)　评书艺人。北京人。初拜王致廉为师，学说《施公案》。他身材伟岸，相貌堂堂，在北京评书界以"帅"著称。他一生只在北京说一部《施公案》(《五女七贞》)。经常在西安市场、天桥等各大书馆如长顺轩、福海居等处献艺。

袁傑英说书的特点是武书文说，不闹不躁。说表中蕴含人情事理，娓娓道来，坐谈打斗，一招一式，条理分明。他的《施公案》及其兄袁傑亭、弟袁傑武说的《施公案》成一流派，

人们称为“袁氏三傑”。

袁傑英的《施公案》以黄天霸、赵璧为“书胆”，从赵璧的一言一行、一衣一履、一车一马中皆能生出情理之中的笑料。说五凤山毒死俞璞时，一步一紧，令人神往。所说“赵璧巧摆罗圈会”、“巧圆四命案”、“张家寨拿鹁鹏反串翠屏山”等回目都极见巧思。袁傑英说评书幽默诙谐，擅长使包袱儿，他常常利用书中细节引申发挥、讥刺时弊。在日寇占领北京时期，天天闹防空，强迫市民家家挖防空壕。住户、店铺门前都要放一卷席、一罐水、一堆土，还要贴上一张“防空防火设备已齐”的条子。此时他在电台说《施公案》后套，说到施公放赈齐东县，殷家堡众贼潜入齐东县城，夜晚放起火来，施公派人救火，赵璧一眼看见路南一家店铺，门上贴着红纸条，便说：“这个铺子，已然贴出歇业条了，不必忙着救它啦。”及至救火的人走近细看，红纸上写的却是“防火设备已齐”，对日寇暗中进行了讽刺。他的讽刺话题还涉及当时的粮食涨价、煤球涨价、官吏盘剥等，他说，“古之官以人民有饭吃为先，今之官以人民还有饭吃，便可再行压榨”，锋芒直指日伪统治者。袁傑英说书艺术造诣高深，与同一时代的王傑魁、品正三齐名，许多文化人和京剧名角（如金少山、谭小培等）都爱听他说书。

常澍田（1890—1945）　单弦牌子曲艺人。本名常海，北京人，满族。出身于八角鼓世家，父亲明五和三伯父明三、四伯父明四都是唱八角鼓的，明四（明永顺）还是明亮堂的班主。常澍田自幼从三伯父学唱大鼓兼习三弦，又从四伯父学唱单弦牌子曲。民国十五年（1926）三十六岁时，又拜单弦牌子曲大家德寿山为师，成为德寿山唯一的亲传弟子。他虚心好学，博采众长，在家学和名师传授的基础上，又借鉴当时单弦牌子曲名宿何质臣、桂兰友、阿铁山的唱法，艺业大进。开始他也学德寿山坐着自弹自唱，后来听了始创站唱的全月如的话，征得德寿山同意，放下弦子，拿起八角鼓，改为站立演唱。在站唱中，向全月如学了许多身段动作。



德寿山对常澍田关怀备至，除了向他传授单弦牌子曲传统作品外，还主动将自己平生杰作《马介甫》、《杜小雷》、《续黄粱》、《水莽草》、《五圣朝天》等十几段作品倾囊相授。常澍田在单弦牌子曲创作上也表现出较高的水平。如对传统作品《挑帘裁衣》，他将怀来辙唱词改成江洋辙，使其结构紧凑，语句通顺，曲牌选用更加得体。有人赞扬其中〔罗江怨〕、〔叠断桥〕两个牌子的唱词写得好，他却谦虚地说：“您的眼力真高，这是我的老师的手笔。”他的另一代表作《卓二娘劝夫戒花》是与谢凤台合写的，他对人总说这篇作品是谢凤台写的，他说：“我拿这个《卓二娘》争了名有了利，这个作者的名字应该让给谢凤台。”所编《胭脂》（第三、四本）、《绿衣女》、《看财奴》、《邱丽玉》等唱段，都经其弟子传唱。

常澍田所唱曲牌大多是向德寿山学来，而又有所变化。他特别注重四声的运用，讲究发音收韵字正腔圆，并创造了低弦高唱的方法，扩大了单弦牌子曲的演唱范围。有些曲牌

是向其他名家学的，如〔剪靛花〕、〔倒推船〕、〔罗江怨〕等基本上是学阿铁山，〔快书〕是学全月如。他的〔石韵〕除得自师传外，还主动向掌握〔石韵〕最好的京韵大鼓名家刘宝全学。一次在济南与刘宝全同台演出中，他请刘教他〔石韵〕，刘便向他传授了〔石韵〕的“白玉堂赞”。他演唱的《水莽草》和《葛巾》中的〔石韵〕曲调，也是经刘修改的。常澍田以豪放的风格，脆亮的低弦高唱、清晰的吐字、传神的表情、潇洒飘逸的动作，被人称为单弦牌子曲中的“常派”。其亲传弟子有王剑云、张剑平、何剑峰、王凤久（女）等人。

翟少平(1890—1954)　　单弦牌子曲艺人，铁片大鼓演员。北京人。生于北京昌平县兴寿村，自幼双目失明，拜师李来顺学唱铁片大鼓，后又师承“小曲刘”（刘玉峰）学唱小曲和单弦牌子曲。清宣统元年(1909)进城，曾住迺兹府三皇庙内“务本堂”，与东城盲艺人张德利、宋长玲等搭伙走街串巷卖唱，二十世纪二十年代曾与盲艺人姜蓝田等到一些北京的旧王府中演唱。三十年代，他为女盲艺人王秀卿伴奏，先后在通县的冀东电台，北京的中央、华声、燕声、百力维、增茂等电台演播长篇鼓书《小八义》、《粉妆楼》、《十粒金丹》、《香罗帕》、《茶瓶计》、《二女传》、《七贞八义》等。还与王秀卿一起播唱了单弦牌子曲《冷不防成家》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《钱秀才错占凤凰俦》、《赵匡胤打枣》、《庄子扇坟》、《高君保劈牌》、《雷太太吃醋》、《当皮箱》、《水漫金山寺》、《张太太进城》、《穷大奶奶逛万寿寺》、《劝夫戒花》、《老妈开嗙》等。翟少平嗓音宽亮，鼻音较重，吐字清晰，韵味浓厚，善于以声传情。当时北京听众常向电台点播他与王秀卿的对唱节目。他俩还在东安市场内升平茶社、前门外劝业场新罗天、天桥二友轩茶社等杂耍园子登台演出。翟少平表演幽默，对唱词与唱腔的处理，常能临时“现挂”，即兴发挥，引发听众的笑声和喝彩。七七事变前，翟少平与王秀卿还曾学唱爱国曲词，作慰军演出。

在二十世纪四十年代，翟少平与王秀卿除在电台播唱外，很少再去书茶馆演出，有时还走街串巷卖艺。

中华人民共和国成立后，1950年12月，翟少平参加了北京市文教局文艺处主办的盲艺人讲习班，任班长，还作为盲艺人代表出席北京市第一次文学艺术工作者代表大会。1951年，他加入首都盲艺人曲艺实验工作队，任主任委员。

汤金城(1890—1980)　　相声演员，口技演员。一作汤金澄，北京人。艺名汤瞎子，说相声师承焦德海。旧日曾在北京天桥与朱阔泉搭挡说相声，由于生活贫困，冬天无棉鞋穿，曾冻掉了脚趾。据云游客《江湖丛谈》(1936年北平时言报社版)说，在天桥，“他与田瘸子搭了几年伙，平平常常，仅顾衣食而已，自西单商场开办，他们赁了个场子做生意”，生意大见起色，惜田瘸子染病致死，其间汤金城一直给予照顾。

汤金城曾拜张昆山（百鸟张）习口技，擅长摹仿飞禽走兽的鸣叫，还能学抖空竹声、磨刀人吹喇叭声等。他的口技是以对口相声形式表演的，是口技与相声的结合，演来轻松活泼，不时穿插“包袱儿”。

二十世纪四十年代，汤金城除参加日常演出外，还与绪德贵等在广播电台播音，渐渐得名。

中华人民共和国成立后，五十年代初，汤金城参加北京相声改进小组的工作。抗美援朝时期，曾参加中国人民赴朝慰问团曲艺服务大队，在前线为战士演出。归国后，继续在北京表演口技和相声，创作了学和平鸽哨声的口技，颇受听众欢迎。又赴外地参加抗美援朝宣传活动。回京后先后参加北京市曲艺工作团、北京市曲艺三团、北京市曲艺团做演员，直至退休。中央人民广播电台存有他的节目录音《韩信击缸》、《学口技》等。

陈子贞（1891—1941）　相声艺人。北京人。青年时期从京剧名票恒月川学习京剧，成为票友，又随岳父钟子良（清末民初“清门”相声艺人兼作者）学相声。民初，参加了双簧老艺人徐狗子组织的全顺堂班，与广阔泉合作表演相声。民国十年（1921）被相声名家李德钖（万人迷）带拉为师弟。先后多次到上海、南京、武汉、天津、沈阳等地行艺。晚年表演仍很精彩，被誉为“鲁殿灵光”。



陈子贞继承和发展了“清门”相声文雅的特色，并结合“浑门”相声的优点，根据自身条件，在相声艺术界独树一帜。其代表曲目有《八大改行》、《窦公训女》、《夸住宅》、《开粥厂》、《八扇屏》、《倭瓜镖》、《八猫图》等。陈子贞、广阔泉合说的拿手节目《粥挑子》、《牛头轿》、《俏皮话》等，曾录制成唱片传世。

陈子贞之子陈涌泉，继承其父的相声艺术，入北京市曲艺团为演员，后来为李金斗捧哏，在相声界也有盛名。

焦金池（1891—1943）　拉大片艺人。字文波，艺名大金牙，河北省肃宁县人。其父焦永顺是西河大鼓艺人。焦金池最初随父到各地卖艺，后来同别人一起做过“腥棚”（即摆个布棚圈，内放伪装的畸形动物招徕观众），他摆弄过“六腿牛”、“小人国”等，借以谋生。他家在天津塘沽有一亲戚，专为拉洋片艺人画洋片画，由此发财。故此，焦永顺便让焦金池学演拉大片。

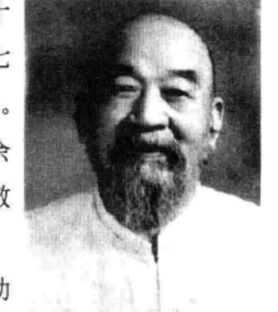
焦金池学成后，到北京天桥卖艺，因人长得气派，口齿伶俐，嗓子好，唱腔滑稽悦耳，善于“使相儿”（做喜怒哀乐各种表情动作），会的曲目多，还能结合时事编写新词，如编唱了《外国人挖金矿（读 gǒng）》、《八国联军进北京》、《炮打西什库》等，不久便成大名。由于他镶两个金牙，人送外号“大金牙”，大金牙便成为他的艺名。他边唱边敲镲打鼓，独具魅力，有时不拉大片，光是演唱，也能赢得听众彩声。他的大片、道具也与众不同，一般大片箱子设四个镜头，他的箱子装八个镜头，可供八人同时观赏。他还常常应邀为喜庆筵会助兴演出，居家妇女们也喜欢听他俗不伤雅的演唱。他演唱的选段，民国十八年（1929）曾由胜利公司灌成唱片发行，并由电台播放，名噪一时，被归为北京天桥后期“八大怪”之一。所唱代

表曲目有《夸美人》、《绣花鞋》、《小寡妇上坟》等。

焦金池有秀兰、秀云二女，都随祖父学演西河大鼓书，演唱很能叫座；还有一子名小丑，幼时便上场打鼓套，或垫场说笑话，称“小金牙”。二十世纪三十年代，焦金池全家在天桥卖艺，收入颇丰；后曾移到天津卖艺，也受到观众好评。二女出嫁后，焦金池生活上和精神上渐渐潦倒，不久离世。

焦金池有一张姓弟子，得其传授，在北京天桥明地拉大片，也称“小金牙”。后来天桥还有一名罗沛霖者拉大片，也以“小金牙”的艺名号召于市。

高豫祝(1891—1970)　评书演员，北京人。初拜张诚斌为师，学说评书，擅长说《东汉》，以讲述故事丰富细致、描摹人物生动逼真见称。二十世纪三十年代末曾在《天津时报》连载前部《东汉》，达数年之久，民国二十七年(1938)11 月出版成书。1959 年，他加入北京宣武说唱团为演员。从 1961 年开始，宣武说唱团记录了他的后部《东汉》，书稿约一百余万字，惜于“文化大革命”中散失。高豫祝为人忠厚老实，颇受同行敬重。



王尊三(1892—1968)　西河大鼓演员，曲艺作家，曲艺活动家。原名王九如，艺名王金才，河北唐县人。自幼喜欢听书看戏，曾读过几年私塾，因家贫寒，于清宣统二年(1910)拜房英魁为师，学演西河大鼓；除说唱西河大鼓《杨家将》、《说唐全传》等长篇大书外，还学会吹管子、弹三弦、拉胡琴。起初，农忙时务农，农闲时作艺。民国八年(1919)，一个人身背三弦、肩挎书鼓到长城以北，走上卖艺为生的道路。



民国十六年到民国二十六年这十年里，王尊三从黄河两岸到长城内外，边卖艺，边学艺。他努力钻研西河大鼓各流派艺术，还学习京韵大鼓、梨花大鼓、河南坠子等曲种的演唱技法。在卖艺生涯中，他结识了画眉张、乔清秀等曲坛名流，在艺术竞争中互学并进。

抗日战争爆发后，王尊三积极参加了抗日救亡的工作。自觉地运用说书、大鼓的形式编演广大群众喜闻乐见的新书词、新唱段，来歌颂共产党、毛主席和八路军，歌颂抗日根据地的斗争生活，热情地为抗日战争服务，1938 年 8 月，他接到晋察冀边区政府的通知，要他到那里去编写鼓词，平型关大战刚结束，他就编演了《大战平型关》的鼓词。他学习毛泽东《论持久战》以后不久，又编写了《持久战》鼓词，在边区石印出版，发到基层。他编演的新鼓词《保卫大武汉》更引起轰动，成为传唱一时的名作，由此他得了一个“大武汉”的绰号。1939 年 7 月，他加入中国共产党。

1942 年以后，王尊三在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神鼓舞下，深入敌后，

把西河大鼓变成鼓舞群众、瓦解敌人的有力武器，又创作演出了一批新鼓词，如《晋察冀小姑娘》、《亲骨肉》、《大战神仙山》、《英雄儿女王桂香》、《皖南事变》、《王若飞》等，有力地配合了根据地的斗争和建设。

1945 年，抗日战争胜利后，五十四岁的王尊三听说张家口解放，欣喜若狂，自己步行十一天到达张家口民众教育馆。由于路途劳累，乃至病倒。他在病床上一鼓作气写出《两本账》、《何大妈》、《白毛女》等几部鼓书。为此，1946 年他被张家口市政府授予“社教模范工作者”的光荣称号。

1949 年 7 月，王尊三在北京出席了中华全国文学艺术工作者代表大会，被选为中华全国文学艺术界联合会全国委员会委员，中国曲艺改进协会筹备委员会主任。以后又先后担任了中国曲艺研究会主席、中国曲艺工作者协会常务理事等职务，并被推举为中国人民政治协商会议第三届委员会委员。

王尊三在北京工作期间，工作忙、活动多，但仍继续致力于曲艺的创作、改编和整理工作。1949 年至 1968 年，他创作、改编和整理了二百多万字的曲艺作品。这些作品歌颂了新社会的新人新事，歌颂了抗美援朝等伟大斗争和英雄人物，歌颂了中国人民的革命历史和他们勤劳、勇敢、智慧、善良的宝贵品格，同时也揭露和批判了阻碍历史前进的旧的思想势力。其中《两情愿》、《李三元做饭》、《一对明星》、《穆桂英指路》、《美猴王》、《游西湖》等较有影响。他积极改编新文学作品，将歌剧《白毛女》、长篇叙事诗《王贵与李香香》、小说《小二黑结婚》、《新儿女英雄传》、《活人塘》等都改编成曲艺作品，以应发展新曲艺之急需。

王尊三作为曲艺活动家，也做出出色的成绩。抗日战争、解放战争时期，他在晋察冀边区就积极参加了改造民间艺术和团结、教育民间艺人的工作。全国解放以后，他长期担任全国性曲艺团体的组织领导职务，为团结广大曲艺工作者和有关人士，改造旧曲艺、繁荣发展社会主义新曲艺做了奠基性的工作。他一贯忠诚于党的曲艺事业，坚持真理，直言敢谏。中国曲艺改进协会筹委会成立后，他为解决办公用房和配备干部问题，到处奔走呼吁。1953 年第二次全国文代会前夕，他给中央领导同志写信，反映并批评了某种要取消全国性曲艺团体的错误主张，得到领导支持，终于在文代会上正式成立了中国曲艺研究会。1957 年 5 月他在《曲艺》杂志上发表了《四点要求》一文，提出要求举办全国曲艺会演；要求召开曲艺工作会议、曲目会议；要求开办曲艺学校；希望全国人民代表大会能有曲艺界代表。为此，诚恳地向政府部门提出了一些批评意见。不料，他因此却受到不应有的责难和批评，并被迫退休。退休后，他继续投入曲艺创作与传统作品的改编、整理工作，虽然健康状况远不如从前，还始终保持着革命战争时期那样的拼命精神和密切联系群众、平易近人的工作作风。直到 1968 年离世，为曲艺事业奋斗了近六十年。

中华人民共和国成立后，王尊三创作、改编、整理的曲艺作品单行本、结集本经宝文堂书店出版的，1950 年有《大生产》、《新拴娃娃》，1951 年有《血染平顶山》、《亲骨肉》、《战平

壤》、《卖油郎独占花魁》，1952 年有《王俊英离婚》、《新儿女英雄传》，1954 年有《两情愿》，1955 年有《游西湖》等。

诗人、曲艺作家王亚平在 1962 年 3 月的《天津日报》上曾发表诗作，歌颂王尊三。诗中写道："十三学说唱，崛然起故乡。负鼓抗战去，歌声震太行。词写《亲骨肉》，笔描《小姑娘》。唇舌如刀剑，三弦也当枪。转战晋察冀，出入硝烟场。老区颂歌手，军民爱老王。"

王万芳(1892—1977)　弦师。北京东郊永乐店人，十几岁开始学艺，师从王德纯，成年后专门从事曲艺伴奏，善操三弦、四胡，长于为单弦牌子曲、梅花大鼓和京韵大鼓等曲种伴奏。



王万芳早年曾任京韵大鼓名家刘宝全的四胡琴师，又先后与曹宝禄、钟德禄、良小楼等著名鼓曲艺人合作多年。中华人民共和国成立后，1950 年参加华北革命大学文工团，1953 年调北京市文化处音乐工作组、北京群众艺术馆，从事曲艺艺术遗产的搜集整理工作。他还长期担任北京市业余艺术学校的曲艺教学工作，为北京的曲艺团队及部队和地方文工团培养出一大批曲艺演员及伴奏员。

1956 年，王万芳曾与章辉等人合作整理并由北京宝文堂出版《单弦音乐》一书，为单弦曲牌以及濒于失传的淮调、马头调、黄鹂调、硬书、琴腔、时调小曲等的挖掘整理工作作出贡献，为后世留下一份宝贵的曲艺音乐遗产。

1959 年王万芳任北京市曲艺团学员班专职教师，负责三弦、四胡等乐器的教学，他主张教艺先教人，除了在业务水平上严格要求外，对学员的思想品德教育尤为重视，受到学员和曲艺界同行的敬重。1960 年，王万芳作为北京代表参加了全国群英会，并加入中国共产党。

张杰尧(1893—1971)　相声演员。又名张葆华、张士奎、张稽祖，艺名张傻子。天津人，汉军旗人。祖籍浙江嘉兴，祖上世代作官。家道衰落后，父亲张武林流落江湖，成为戏法、评戏艺人。张杰尧生于天津，幼年读私塾，清光绪二十九年(1903)十岁时进入一个河北梆子戏班学戏。因不堪折磨，两年后逃跑。其后，他捡煤核，拉小袢、打执事，干杂活，过着到处流浪的生活。在河南焦作加入京剧艺人田月樵组织的京剧、梆子混合班，演唱武生和老生。后流入北京，寄居在他姐姐家。他常到天桥市场听曲艺，最爱听万人迷的相声，自己也学会说一些。民国八年(1919)，他与骆彩祥、王子亮等合作到上海、苏州等地表演相声。民国九年转到南京夫子庙表演，民国十年到开封相国寺表演，接着又去郑州、许昌、漯河、驻马店、信阳、汉口等地表演。民国十一年在汉口开始与绪德贵合作表演相声，不久转到开封演出。随后又到徐州、蚌埠、南京演出。



民国二十年张杰尧回到北京。他在白塔寺庙会，与正在那里撂地演出的绪德贵重逢，他俩票演的一段学唱京剧麒派的《斩经堂》，受到观众热烈欢迎。第二天他便正式入班演出，先在西单商场南棚和常宝臣、胡兰亭及胡的女儿小苹果联合演出。后来又到北棚和高德明、绪德贵、汤金城、朱阔泉（大面包）、高德光等一起演出。逢年过节以及走堂会演出时，他们为活跃气氛，除演相声、双簧外，有时也彩扮登台反串小戏如《小上坟》、《打面缸》、《打枣》等。由于他走南闯北，博采广收，自编自演过很多新段子，给北方相声带进许多新内容和新技巧，像从南方带来的学上海话、学唱卖梨膏糖调等，他精心编演了《关公战秦琼》、《罗成戏貂蝉》、《张飞打严嵩》、《文盲家信》、《婚诗》、《潘巧云告状》、《耍猴儿》、《学坠子》、《冒名伶》、《二十八宿》等许多新段子。在表演上，他发托卖相好，装傻充愣恰如其分，学姑娘、老太太、上海商人、河南艺人神似又形似，惟妙惟肖。相声名家张寿臣曾赞扬他说："傻大爷一身都是嘴。"二十世纪三十年代中期，在北京西单商场的杂耍场中，张杰尧、高德明、绪德贵、汤金城、戴少甫被人们称为"笑林五杰"。张杰尧是当时相声演员中唯一留仁丹短髭，着西装演出的一位。他还编印了不定期的铅印小册子。题名《笑海》，演出时发售给观众。

民国三十年张杰尧跟京韵大鼓名家刘宝全同赴上海演出。同去的还有曲艺艺人林红玉、吉坪三、陶湘如等。在上海，他的演出很受欢迎，观众赠送锦旗，上绣"曼倩遗风"四个大字。这期间他还到保定、石家庄、郑州、开封演出过。在开封时，先后和陶湘九、刘宝瑞搭伙演出。他曾向刘宝瑞传授过一些单口相声，如《皮匠招亲》、《二十八宿》、《百业之祖》等。民国三十七年张杰尧到郑州，和郭稽东、王本林、王晓松、田松山、辛松斌一起演出。当地解放后又到武汉民众乐园和杨松林、王文瑞、崇佩林，以及他的女儿张松青（艺名小明星）一起演出。

中华人民共和国成立后，张杰尧结束了流动卖艺的生涯，1951 年全家定居陕西西安市。此时与他合作演出的有张玉堂、刘阔义、赵闻增、关宝琦、祁存才等人。

1961 年 7 月，张杰尧应北京市曲艺团和侯宝林的邀请，从西安到北京，由张逗哏，侯宝林、刘宝瑞分别捧哏，在中央人民广播电台录制了相声资料《关公战秦琼》、《罗成戏貂蝉》、《张飞打严嵩》、《六个月》、《河南戏》、《战马超》、《方言》、《酒诗》八段节目。

张杰尧一生表演过四百二十九段相声，其中对口相声三百八十七段（按相声的艺术手段分类，说部一百零三段，学部二十九段，逗部五十段，唱部五十四段，批部十八段，谈部七段，讲部二十六段），三人相声十五段，中长篇单口相声二十七段。其中许多段子是由他自己编写或改编的。

张杰尧在相声行曾拜高闻元（高德明）之父为师，他一生带教过两个师弟，即韩子康、刘月樵。共收了十二位弟子，有单松亭、关松鹏、袁松麒、田松山、杨松林等人。

姜蓝田（1893—1972）　　鼓曲演员，评书演员。北京人，满族，幼年患天花以致双目失

明，其父在各王府、宅门当厨师，月入有余，为使他投名师学艺，不惜重金。短短几年里，他学会了弹唱《七侠五义》、《儿女英雄传》等，兼说评书《列国》、《济公传》、《西游记》、《封神榜》、《十粒金丹》等书目。所擅长的曲艺形式有东城调、石韵书、京韵大鼓、北板大鼓、梅花大鼓、牌子曲、时调小曲等，弹唱俱佳。

清宣统三年(1911)姜蓝田十八岁时已出入巴勒王府、海王府和各宅门献艺。他的演唱，台风端正，所唱曲词也很讲究，摆出的“弦子架”(弹奏姿势)端庄大方。民国元年(1912)曾被召进逊清皇宫，为前太后隆裕和逊帝溥仪弹唱鼓曲。后来还常与李华福、翟少平等盲艺人搭伙作堂会演出。

民国十四年，居于北京崔府夹道的逊清官吏铁子颐(穆尔查氏)，邀请独身的姜蓝田搬进铁宅居住，并供给生活费。经姜蓝田指点，铁家几个少爷都学会一些弹唱。姜蓝田在铁宅期间，常应邀在外边演唱，他曾在天津、东北的广播电台自弹自唱，用东城调形式播出《儿女英雄传》，用西城调形式播出《智化盗冠》。民国二十三年，他被邀到长春伪满州国皇宫，为溥仪等人说评书，滞留近三年，所得报酬均被宫内官员榨取一空，回京时仅剩下一只盲人用的怀表。1949 年，姜蓝田迁出铁宅。

中华人民共和国成立后，姜蓝田应中国人民解放军第四野战军炮兵政治部文工团邀请，任鼓曲弹唱教师。

1953 年，姜蓝田参加首都盲艺人曲艺实验工作队。后随队转入新中国曲艺团，任乐队指导。1957 年离团，被送至清河敬老院，直至逝世。

姜蓝田所会曲种、曲目极多，尤其擅长东城调。中央人民广播电台存有他的《一至二十》、《连环计》等少数唱段录音。

姜蓝田一生所收弟子有杨文泉、关文润、赵文波(赵俊良)等七人。

谭凤元(1895—1966)　单弦牌子曲演员。本名谭文祥，字仲麟，北京人，旗籍蒙古族。出身于八角鼓票友之家，父亲宝良(宝寿田)后来下海，取艺名宝全，立堂号“福雅堂”，承应堂会演出。谭文祥七岁起即随父学习弹唱，并得同行叔伯教诲，学过岔曲、单弦牌子曲、京韵大鼓、联珠快书、硬书等多种形式的演唱，十六岁与大哥谭文成(谭伯如)一起到群俗访雅票房走票，兄弹弟唱，边唱边学。由于家境窘迫，二十二岁时作为金小山(晓珊)带教的师弟，拜在八角鼓艺人程久斋门下，依“凤”字排辈，取艺名谭凤元，走堂会或做“家档子”(个别演员单独到有钱人家庭演出)，演唱岔曲、单弦牌子曲和京韵大鼓，间或唱《打面缸》等拆唱八角鼓的小戏，有时也到青云阁、第一楼、劝业场等商场的杂耍园子演出。三十一岁时自立“凤云堂”堂号，承应喜庆堂会。三十二岁时拜京韵大鼓名家刘宝全为师，学唱石韵并深造京韵大鼓，曾以所擅长的《华容道》、《战长沙》等京韵大鼓曲目者称一时。



民国二十七年(1938)以后，主要演唱单弦牌子曲，饮誉京津一带。

谭凤元善于学习，勤于钻研，会唱的单弦牌子曲段子很多。他所唱的节目，除了随缘乐首创的几段外，也唱德寿山的《水莽草》、《杜小雷》、《续黄粱》、《马介甫》，全月如的《钱秀才》、《双摇会》等名段，还唱一部分业余爱好者为他编写的唱段。

谭凤元演唱单弦牌子曲，力度强，韵味厚，尤其是唱难度较高的〔石韵〕、〔硬书〕、〔黄鹂调〕等曲牌独具精到之处。在演唱中特别注重掌握四声、气口、前音、低音等基本技巧。他曾说过："按字行腔八角鼓，不飘不倒讲四声。"还编了一首岔曲《四声赞》："声分低昂，字有阴阳(过门)，四声讲透(过门)，才能够歌喉嘹亮，首先是阴平平直，不低也不扬(过门)。阳平声高(过门)韵清爽，上声迂回要加强，那去声(卧牛)声要下坠，悠扬远放，这才显示了单弦大鼓，意味深长。"他还编过不少歌诀，如："单弦切忌脑后音，口型声音笑死人，唱出前音显功夫，悠扬婉转好丰神"，"从低往上翻，翻到九层天，净高不能宽，高了也枉然。有高没有低，张嘴不出气。低音没有劲，等于白费力"等等，对单弦牌子曲演唱经验进行概括和总结。由于他的单弦牌子曲演唱自成风格，被世人称为"谭派"。

1949年后，谭凤元积极参加了曲艺改革工作。1952年他参加北京市曲艺一团，任副团长。满族曲艺作家溥叔明很欣赏谭凤元的演唱，专为他写了《孔雀东南飞》、《打渔杀家》、《花木兰》等新词，他为之精心创腔，都成为自己的保留曲目。他曾将毛泽东诗《长征》谱成一首"脆岔曲"演唱。1958年，他与张喜林合作创作并由他演唱的《人民英雄纪念碑》，热情歌颂了新中国。在单弦牌子曲音乐方面，为适应新时代听众的需要，进行了多种改革。一边改造旧腔，一边从姊妹曲种吸收有用的唱腔，如从京韵大鼓中吸收了"起泛儿"的唱法，从联珠快书中借鉴了"疙瘩腔"的唱法。

谭凤元还努力为北京市曲艺团培养新一代单弦牌子曲演员。他亲自编写教材，授课和辅导，并向学员推广新曲目。在他主持的曲艺训练班中，培养出张蕴华等一些新秀。1965年，谭凤元将他的艺术经验，总结写成《单弦表演艺术》一文，由金受申记录整理，1982年被收入中国曲艺出版社出版的《单弦艺术经验谈》一书。

谭凤元的亲传弟子有赵玉明、孙砚琴、白坦等人。赵玉明、孙砚琴分别在单弦牌子曲和北京曲剧艺术方面有所成就。

李家瑞(1895—1975)　　俗文学家，曲艺理论家。原名李辑五，白族，云南剑川县人。民国九年(1920)于昆明二部师范毕业后，在嵩明高等小学教了半年书，后考取南京东南大学；民国十一年又考入北京大学预科，两年后升入该校中国文学系；民国十七年大学毕业后，经刘半农介绍进入当时中央研究院历史语言研究所任助理员；民国二十六年七七事变后回云南家乡。不久中央研究院历史语言研究所亦迁至昆明，他继续在该所任职；民国三十年后，到大理中学、丽江中学、鹤庆中学任教。中华人民共和国成立后，参加云南省博物馆的筹备工作，后任该博物馆副馆长、研究员。

李家瑞在中国俗曲、北平风俗研究以及云南文物考古方面作出了重要的贡献。他与刘半农合作，民国十九年著有《宋元以来俗字谱》出版，民国二十年著有《中国风俗总目稿》出版。他自著出版的书有民国二十二年的《北平俗曲略》，民国二十四年的《打花鼓》，此外还有未完成稿《北曲方言义证》一部。与刘半农合作之书，多由他具体编撰完成。其中《中国俗曲总目稿》主要依据民俗学家常惠所藏曲本，按曲名字数多少排列，共录全国俗曲曲目六千多种；其《北平俗曲略》考证介绍了流行于北京的六十二种说唱、小戏、杂曲、民歌等的情况；《北平风俗类征》中亦收有相当数量的曲艺文学、戏曲、竹枝词、歌谣等俗文学资料。此外，他还零星发表过不少关于曲艺艺术、戏曲艺术、民间文学等俗文学方面的文章。台湾学者王秋桂将搜集到的李家瑞所撰写的俗文学文章二十九篇，以《李家瑞先生通俗文学论文集》为名，于 1982 年 4 月在台湾书局出版。

富少舫(1896—1952)　“滑稽大鼓”演员。本名富德山，号少舫，艺名山药蛋，满族。与“滑稽大鼓”演员老倭瓜(崔子明)、架冬瓜(叶德霖)、大茄子(杜玉衡)等，并称“菜园派”。



富少舫早年从事邮递工作，但酷爱鼓曲艺术，曾拜师于票友恩子庸门下，学习拆唱八角鼓、联珠快书，并经常登台演唱。民国五年(1916)二十岁起，成为“滑稽大鼓”职业艺人。他先后从师“滑稽大鼓”创始人张云舫和“白派”京韵大鼓创始人白云鹏学艺。民国十三年，搭白云鹏班赴济南演唱“滑稽大鼓”，一鸣惊人，又转往芜湖、蚌埠等地演出，均受听众欢迎。自编自演了《啼笑因缘》、《莺莺与红娘》、《红莲寺》等新曲目。后在上海组建北平书场，并在南京世界书场担任过经理。

富少舫的唱腔以“滑稽大鼓”平腔为基础而富于变化，为了表达各种唱词的不同内容和情感，他经常吸收并融汇各个曲种名家的唱腔，使自己的演唱在朴实中有俏丽，流畅中有起伏，他的发声坚实有力，中气充沛，吐字清晰，无论唱词长短，演唱总能一气呵成。

富少舫所唱曲目除其师张云舫所传授外，还有他自己改编的旧曲目，和一部分新编的具有爱国进步思想的新曲目。据俗文学家赵景深民国二十四年发表于上海《人间世》二十二期的《说大鼓》一文载：“最近以唱滑稽大鼓出名的有山药蛋，他的《马占山诈降》、《新生活运动》、《东北痛史》、《三民主义》、《中国革命化》等都是新编的。较旧的有《拷红娘》、《丑女出阁》、《张生跳墙》、《丑女作梦》、《灯下劝夫》、《吕蒙正教学》、《蓝桥会》(头二本)、《劝五迷》、《花魁》、《蒋干盗书》、《鲁智深》、《妓女过节》、《拴娃娃》、《推牌九》、《醒世金铎》等，常唱的计新旧共二十一种。”

富少舫除在北京演出外，还经常辗转于济南、上海、南京、武汉等地演出。抗日战争时期，他和他的女儿富淑媛(富贵花)曾在重庆演唱过作家老舍等编写的一些表现抗日救亡

思想的新曲目。

中华人民共和国成立后，富少舫在北京积极投身于新曲艺建设，抗美援朝时期参加了赴朝慰问演出。

品正三(1896—1953)　评书演员。北京人，满族。出身于评书世家；父亲世殿成是清末民初评书艺人，说《隋唐》、《聊斋》、《济公传》等书，善于使“包袱儿”。品正三自幼在家学习评书与古文，十九岁时曾在北衙门充当缮写生，二十一岁正式说书，后拜张岚溪为师。张岚溪于清光绪年间曾进宫供奉，说《三国》，慈禧太后颇为赏识，并以宫女赐婚。品正三不仅得到父亲、老师真传，还广采博收，虚心求教，向文福仙学《薛仁贵征东》，向盖诚兰学《杨家将》，向田岚云学《明英烈》，向李豫鸣学《龙潭鲍骆》，向刘傑谦学《富贵寿考》。民国二十七年(1938)他在北京西安市场长顺轩书馆说《隋唐》。书馆掌柜常锡五是当年评书大家双厚坪的老听客。每天散书后，品正三请掌柜喝酒，听他指教。常锡五便把当天这段书双厚坪的说法讲给品正三听，两个月下来，品正三基本上摸到了双厚坪说《隋唐》的路数。经过潜心研究，取长补短，他以家传《隋唐》为基础，参照双厚坪的《隋唐》，编演了一部长枪书与短打书结合而具有独特风格的《隋唐》(又名《兴唐传》)。许多评书艺人说《隋唐》只到“李元霸锤震四平山”为止，品正三的《隋唐》一直说到大唐开国，最为完整。



品正三素以会说的书目多而闻名。他可以连续讲说从隋到北宋的一系列讲史书，有《九老兴隋》、《隋唐》、《隋唐后传》、《龙潭鲍骆》、《富贵寿考》、《五代残唐》、《大宋飞龙传》、《盗马金枪传》等八部书，人称“品八套”。他说书的最大优点是诚诚实实多给听众书听，不哗众取宠，有人赞他：“给书听的‘品八套’，肚里宽绰技艺高。”品正三说《盗马金枪传》中“杨七郎打擂”一段，曾被京剧演员据以编成名为《闹金殿》的剧目演出。

品正三古文功底厚实，文学修养较高，说书时讲评并重，说做俱佳，他的书座儿中有很多文化人和京剧界的名角，余叔岩、谭小培、金少山、翁偶虹都是他的座上客。他摹拟人物惟妙惟肖，描景绘情细致入微，生、净、旦、丑行当分明。有一次金少山当众夸奖他说：“我演敬德、单雄信得扮上妆才像，而你不用勾脸，眉毛一立、眼睛一瞪，架子一拉，神备气足，就像极了。”翁偶虹评价说：“品正三的说书艺术，不但干净洗练，琅琅明彻；评议古人，颇有卓见，讽刺时弊，每涉奇趣。就在这次说《盗马金枪》的时候，他讲赵匡胤的性格是‘红脸曹操’，多么鲜明概括的刻画啊！”

品正三谦虚好学，自称平生有“三爱”：爱看书、爱看戏、爱杂学；”“三多”：多学同行长处，多听听众反映，多请教于前辈；目的是达到“三阔”：耳阔、眼阔、心阔。他总结整理的“评书十三种笔法”，即叙笔、明笔、暗笔、惊笔、捂笔、伏笔、缝笔、倒笔、插笔、栽笔、原笔、蹬笔、补笔，使评书同行颇得教益。他不图虚名，常说：“要做学十当一的贤人，不做学一当十的狂

生。”并谆谆告诫徒弟：“艺无止境，为人不可狂妄自大。”民国三十二年九月，品正三应邀在前门外石头胡同三和成书茶馆说书。开书当天，他见书馆门口的海报上写着“评书泰斗品正三”几个字，马上对书馆掌柜说：“说书的应该把书说好，精益求精是本分。再说我所会的有限，自吹自擂称‘泰斗’，令同行憎恶，听众取笑。今天不把这海报去掉，我扭头就走。”掌柜无奈，只好摘下“泰斗”牌子，品正三这才上台说书。

品正三的亲传弟子陈荫荣，基本上继承了他的书目和书艺。中华人民共和国成立后，经过陈荫荣的讲述，品正三所传《兴唐传》等书目，在二十世纪八十年代中得以整理出版。

蔡宝兴(1896—1966)　西河大鼓演员。河北省新城县人。十五岁投师西河大鼓艺人郭茂春学艺，出师后在沈阳、山海关、秦皇岛、保定、石家庄演出，在保定一带极享盛名，人称“台上红”、“蔡头牌”。民国十五年(1926)到北京，常在天桥东市场、西安市场等地演出，演出书目主要有长篇大书《薛仁贵征东》、《薛刚反唐》、《三下南唐》、《五代残唐》、《杨家将》、《呼家将》、《施公案》及中篇《刘公案》等。

蔡宝兴演唱西河大鼓，对书情书理和唱词比较讲究，他嗓子好，唱得又巧，时有“金嗓子”之称。民国三十六年蔡宝兴告别书坛。他亲自传艺的儿媳蔡金波、弟子牛月波，从二十世纪三十年代起长年在北京天桥演唱，以说唱《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》最佳，人称“天桥双波”；儿子蔡连贵、三儿媳蔡俊华，也是较有名气的西河大鼓演员。蔡家西河大鼓，以唱腔优美、辙韵多变，自成一派。

马连登(1897—1976)　西河大鼓演员、弦师，评书演员。北京人。出生于北京南苑一个菜农家庭，其父爱唱西河大鼓，对他影响很大。十三岁拜耿起树为师，学唱西河大鼓，学会了《隋唐》、《包公案》、《杨家将》、《呼家将》、《回龙传》、《明英烈》、《三国》、《施公案》、《彭公案》等十几部大书。十五岁登台演唱。一次唱《双镖记》时，因说错一句台词，被师父赶下台去。由此，更加刻苦学习，并向许多名家请教，以人之长、补己之短。他吸收京剧、昆曲唱、念、做的方法，借鉴京韵大鼓、梅花大鼓的长处，采用京字京白，丰富了自己的说唱表演。得与当时的四位西河大鼓名家黄福才、张起荣、赵玉峰、王书祥齐名。



马连登在三弦伴奏上特别下功夫。冬天练功时，他把手插进雪里，锻炼手对寒冷的适应性；又常在三弦担子顶端坠上砖头，锻炼手劲。他吸收其他曲种和京剧伴奏的衬垫手法，掌握了一些伴奏的绝招。他很讲究滑、揉、扫、崩的指法和衬、托、随的方法，以增强伴奏音乐的表现力。二十世纪三十年代初，大女儿马增芳、二女儿马增芬演唱西河大鼓，都由他担任伴奏。

二十世纪四十年代末，马连登潜心钻研评书艺术，曾向评书名家陈士和、群福庆、金傑立等学习。经过一番艰苦实践，他出色地掌握了袍带书、短打出的说书技巧，并逐渐形成自

己的说书特色。

中华人民共和国成立后，马连登于1953年参加了中央广播说唱团。之后，他与女儿马增芬一起共同创造了西河大鼓的新流派——马派，演出了《闹天宫》、《刘云打母》、《白蛇传》、《花唱绕口令》、《绣鞋帮》等一批经过整理的优秀传统曲目。他帮助马增芬创造了一套完整的西河大鼓女声唱腔，突破了男女"一道汤"的陈规，不少人向他们学习并传唱，使这一具有鲜明时代特色的西河大鼓流派艺术，很快得以推广。

同一时期，马连登还整理、演出过《杨家将》、《隋唐》等长篇评书。中央人民广播电台存有他所演播的一百五十段全部《杨家将》录音资料。

马连登的艺术影响及于子女，使他家成为有名的曲艺世家。次女马增芬和长女马增芳继承了他西河大鼓演唱的衣钵，为发展西河大鼓做出了出色的成绩。三女马增蕙是中国广播文工团说唱团单弦牌子曲演员，在单弦牌子曲演唱方面久负盛名。长子马增昆、次子马增奎、三子马增祥（马岐）也都是伴奏能手。

张寿臣（1898—1970）　相声演员。北京人。祖籍河北深县。六岁读私塾，后向其父、评书艺人张诚甫学说评书和相声，并随父演出《六口人》、《家堂令》等相声段子。十二岁时，父亲病故，他开始正式说相声并拜焦德海为师。十五岁出师后，在北京天桥、西安市场等明地演出。他好学多问，注意从多方面提高自己的艺术素养。暇时常去宣武门外"越中先贤祠宣讲所"听关多福讲《豫让论》、蔡友梅讲《京华故事》等，并把所学到的知识融进相声里。常于晚间读《三国演义》、《水浒传》等古典文学名著，学识日益充实。二十岁以后与相声名家李德钖（万人迷）合作演出多年，多获扶掖与教导，在单口相声方面受益尤大。从二十二岁起，他白天撂地卖艺，晚上和师父焦德海合作，在北京石头胡同四海升平杂耍园子"攒底"（在综合场中演最后一个"大轴"节目），直到二十五岁前，还曾在北京大观楼等处演出。



民国十四年（1925）张寿臣二十七岁时，正式去天津演出，先后与多人合作，往返于津、京等地献艺，在此期间曾与陶湘如、侯一尘等合作四年，与周德山合作一年，还与于俊波合作过。

张寿臣饱尝生活疾苦，谙熟世态炎凉，加以学识渊博又敏于思考，编写与加工的相声作品大多属厚积薄发之作，有较强的思想性与艺术性。其对口相声代表作有《揣骨相》、《地理图》、《哏政部》、《夸讲究》、《洋钱伤寒》、《五百出戏名》、《文章会》、《大保镖》、《大相面》、《八扇屏》等。其《开粥厂》、《歪讲百家姓》等灌制唱片后，二十世纪三十年代风行一时。他编写的《揣骨相》、《哏政部》讥笑了军阀政客们的卖国丑行和巧立名目、鱼肉人民、机构臃肿、冗员充斥的官僚政治。

1937年，日寇占领京津后，张寿臣曾拒绝日本方面要他录制唱片的要求。面对日伪统治，他在精神上感到极大压迫，无心说笑，只是为了生计有时在京津等地演出几场。民国二十九年，有一次他在北京启明茶社说相声，因为得罪了特务，伪内二区公所要审查他的底稿，还过堂传讯他。特务问："你是国民党还是共产党？为什么总说不利于'皇军'的相声？"他答道："我就知道作艺吃饭，不懂得什么叫共产党，什么叫国民党。"特务打他。他责问说："你们都是中国人，难道就没有一点中国人的良心吗？"特务们用皮鞭把他打昏，几乎丧命。

张寿臣加工表演的单口相声更为精彩。后世所见流传下来的传统单口相声，大都经过他的筛选与提炼，他的单口相声着重揭露旧时畸形变态的社会生活，特别是城市小市民阶层的社会生活，揭露被扭曲了的人物心理和人际关系，鞭笞半封建半殖民地社会的腐朽和黑暗。经他再创作的《化蜡扦儿》、《小神仙》、《娃娃哥哥》、《偷斧子》、《巧嘴媒婆》、《古董王》、《姚家井》等一批单口相声，都已成为传世的精品。

张寿臣的相声表演活路细，品位高，相声界公认他是在穷不怕、万人迷之后，常宝堃(小蘑菇)、侯宝林之前承前启后的一位大家。

1945年8月15日日本投降后，他一度对生活充满希望，但这种心情很快被内战的残酷现实所粉碎。民国三十五年(1946)他曾写诗抒怀："今朝又逢八一五，抗战数年仍受苦，明年今日又如何？只恐全国成焦土。"又为讽刺国民党"接(劫)收大员"，写诗道："胜利之后财大发，沦陷人民皆可杀，飞来这些英雄将，爱住谁家住谁家。"民国三十五年底，他因愤世嫉俗，改在天津北门外宝和轩说评书，达两年之久。

中华人民共和国成立后，他于1953年加入天津市曲艺团，专演单口相声，1958年后专门从事教学及挖掘整理传统曲目、总结舞台经验的工作。1958年8月中国曲艺工作者协会成立，他被推选为理事。

张寿臣的亲传弟子有常宝堃(小蘑菇)、刘宝瑞、冯立章、袁佩楼、戴少甫等人。

王秀卿(1898—1978)　单弦牌子曲女演员。北京人。生于海淀上庄乡东小营村，周岁时因病双目失明。民国元年(1912)开始学艺。后随东城盲艺人姜蓝田、王宪臣、蔡子明、曹云亭、翟少平等走街串巷演出，边演边向前辈艺人学习，掌握了铁片大鼓、时调小曲、单弦牌子曲等曲种的演唱及伴奏技巧。二十世纪三十年代初起，先后在冀东电台、中央电台、华声电台、燕声电台、百力维电台为翟少平伴奏，演播了《小八义》、



《粉妆楼》、《十粒金丹》等长篇鼓书，还与翟少平合作演播了牌子曲《杜十娘怒沉百宝箱》、《金玉奴捧打薄情郎》、《高君宝劈牌》、《雷太太吃醋》、《当皮箱》等。所唱全本《胭脂》，所用曲牌与辙口与他人不同，别有风味。她的嗓音高亢圆润，演唱吐字清晰，弹弦子也很出色，花招很多。偶尔也唱时调小曲，自操三弦，由翟少平击节。她与翟少平除在电台播唱外，还经常在堂会和上海游艺社、北城游艺社、新罗天、二友轩茶社、升平茶社等杂耍园子演出。所演的曲目，大多具有滑稽内容，词句幽默，观众爱听。当时每逢杂耍园内有王秀卿与翟少平演出时，均能达到较高的上座率。

1950年，王秀卿参加了北京市文教局文艺处主办的盲艺人讲习班，并出席北京市第一次文学艺术工作者代表大会。1951年，加入首都盲艺人曲艺实验工作队，同年应邀赴上海音乐学院任鼓曲弹奏教师。1958年，在上海音乐学院任教期间，王秀卿传谱、于会泳编写的《单弦牌子曲分析》一书，由上海音乐出版社出版。

赵霭如(1899—1948)　　相声艺人，双簧艺人。又名赵吉瑞，满族，北京人。从艺之初，他在北京东安市场拜卢德俊为师，学说相声。卢德俊改说评书后，把他在东安市场的相声场子交给赵霭如掌管，赵与冯乐福便在这里合作演出对口相声。民国二十七年至三十七年(1938至1948)，赵霭如一直参加北京西单商场启明茶社的相声演出。他擅说单口相声，常说的中篇单口节目有《四霸天》、《满汉斗》、《硕二爷跑车》、《马寿出世》、《康熙私访月明楼》、《范家店》等；短篇单口节目有《日遭三险》、《儿子迷》等，其中《日遭三险》有记录本传世。说对口相声捧逗皆佳。他兼演双簧，擅演双簧中的“前脸儿”。加上长得大眼睛、厚嘴唇，演出憨态动人。民国三十六年曾被电影导演谢添选中，邀请参加了电影《青梅竹马》的拍摄。

赵霭如的亲传弟子，相声方面有王长友、罗荣寿等，双簧方面有孙宝才(艺名大狗熊)，在北京曲坛上均有成就。

于俊波(1899—1951)　　相声演员。字利泉，北京人。少时曾在白纸坊印刷局做过排字工人，业余兴趣广泛，喜爱单弦牌子曲、京剧、书法，尤其酷爱相声，肯下苦功学习。表演相声单口、对口、群口捧逗俱佳。

民国十二年(1923)，于俊波拜焦德海为师，与张寿臣、白宝亭等同窗学艺，每天与刘德智等在北京天桥魏家茶馆前明地演出。民国十四年在前门外大栅栏三庆戏院与郭启儒演出《粥挑子》，很受听众欢迎。民国二十七年与戴少甫在北京新罗天说相声，与京韵大鼓名家刘宝全同台，声名日增。民国二十八年，在日伪统治下，北京物价飞涨，民不聊生，一次于俊波与周德山等在天桥明地作艺，见有人在天桥卖火车头牌牙粉，便现挂几句：“下一场雨，面落一回钱，连下三场雨，面更落钱啦。不过这袋儿小点儿。”捧哏的问：“多大的袋儿？”他抖“包袱儿”：“牙粉袋儿！”一句话惹得全场

观众会心大笑。

民国二十九年，于俊波与戴少甫在天津燕乐戏院与京韵大鼓名家白云鹏同台演出。在这期间，他与戴少甫加工整理了传统相声《八扇屏》、《戏迷药方》、《数来宝》、《打白朗》等，二人的表演配合默契，“包袱儿”火爆，一时红遍津门，不想有一次说《打白朗》，天津青帮头子袁文会认为这是在讽刺他，带人到后台去殴打戴少甫。戴少甫被打后，不久即病故，于俊波只好回北平参加西单启明茶的相声大会演出。

日寇投降后，于俊波仍在北京演出，他常在说笑话时，当场抓哏现挂，干脆利落、切中时弊。民国三十五年，一次与弟子孙玉奎说《窝头论》，他便垫了一个笑话，揭露人们记忆犹新的混合面儿窝头：“提起窝头我都寒心，日伪统治时期，让中国人吃混合面儿，就是用豆秸棍磨成粉，还有些奸商往里掺锯末，吃完了拉不出屎来，那天我排队挤点儿混合面儿来，蒸了几个窝头，吃完了叭喳叭喳直往下拉劈柴棍儿——在肚子里都接上啦！”顿时引起听众会心的笑声。

民国三十六年冬，于俊波随张寿臣、郭启儒去天津，在小梨园和群英戏院演出。民国三十七年返回北平。

1949年夏秋二季，于俊波携弟子孙玉奎、郭全宝及儿子于连仲、于春早先后赴天津人民茶社、赵家窑，山东济南晨光社等处演出。1950年春，从济南回到北京，参加北京相声改进小组演出和相声教学工作。

于俊波勇于革新，待人诚恳，艺德高尚，颇受相声界同仁的尊重。其弟子有白全福、孙玉奎、郭全宝等。

老　舍(1899—1965)　　文学家，曲艺作家。原名舒庆春，字舍予，笔名老舍，北京人，满族。出生于北京西城护国寺后面小羊圈胡同(今小杨家胡同)一个清贫的家庭。民国七年(1918)，十九岁的老舍在北京师范学校毕业，任方家胡同小学校长。后来曾历任英国伦敦大学东方学院教员、齐鲁大学和山东大学教授。



老舍从二十世纪二十年代发表第一部长篇小说《老张的哲学》起，四十多年间，以现实主义的风采和幽默的特色蜚声文坛。小说《离婚》、《月牙儿》、《骆驼祥子》、《四世同堂》、《我这一辈子》，剧本《方珍珠》、《柳树井》、《龙须沟》、《茶馆》等都是脍炙人口之作。1950年底，他因创作《龙须沟》，北京市人民政府授予他“人民艺术家”的光荣称号。他寓居美国时用英文写作的长篇小说《鼓书艺人》，二十世纪八十年代也以中文出版并被拍成电影。

老舍从三十年代起，就同民间艺人广交朋友，以他们为师，学习曲艺技巧。抗日战争爆发后，他先后在武汉、重庆任中华全国文艺界抗敌协会常务理事。从民国二十七年起，他试

写鼓词、坠子词、太平歌词、新洋片词、相声、新三字经等多种形式的通俗文艺作品，宣传爱国抗日思想，在重庆，他写的宣传抗战的鼓词《新拴娃娃》、《文盲自叹》、《陪都重庆》、《王小赶驴》等，经曲艺艺人演唱，在大后方听众中产生了很好的影响。编写的《卢沟桥战役》、《樱花会议》、《欧战风云》等许多新相声，被称为“抗战相声”。老舍还在许多场合亲自登台说相声或唱鼓曲。

抗日战争胜利后，老舍去美国讲学和写作。中华人民共和国成立不久，老舍应周恩来总理的邀请，怀着强烈的爱国热情从美国回到北京。1950 年 1 月 4 日，全国文联举行茶会，欢迎老舍回国。会上老舍表示，今后大众需要什么他就做什么，还要对相声改造加以研究。不久发表了曲艺新作新太平歌词《过新年》，抒发了一位饱经沧桑的人民艺术家翻身解放后的喜悦心情。当时北京相声改进小组的相声演员刘德智、孙玉奎、侯宝林、侯一尘等人听说老舍已经回国，都曾拜访他并请求指教。老舍给他们以热情的支持与鼓励。其后亲自动手改编了《菜单子》、《地理图》、《铃铛谱》、《对对子》、《文章会》等传统相声段子，演出后大受群众欢迎。这一时期，他还参与由李伯剑、赵树理任主编《说说唱唱》的编辑工作，担任编委，1951 年底改任主编。

1952 年，在老舍的倡议和支持下，魏喜奎等曲艺演员演出了以单弦牌子曲为主要唱腔的老舍的剧本《柳树井》。并根据老舍先生的建议，把这个新剧种定名为曲剧。

老舍还十分关心盲艺人的学习与生活，在他倡导下成立了盲艺人讲习班。他忍着腿痛，拄着拐杖到迺兹府务本堂为盲艺人讲课。讲习班共办了两期，一部分学员结业后成立了盲艺人曲艺实验工作队。队长刚振华结婚时，老舍当了证婚人，在曲艺界传为美谈。

老舍在曲艺方面的主要著作有《三四一》（通俗文艺作品集，1938 年独立出版社出版，收鼓词三篇）；《生产就业》（鼓词单行本，1950 年宝文堂出版）；《过新年》（通俗文艺作品及创作经验集，1951 年出版，收太平歌词三篇、鼓词三篇、相声四篇）等。1982 年中国曲艺出版社出版的《老舍曲艺文选》，收快板、太平歌词、鼓词、相声、山东快书等作品三十一篇，曲艺评论文章五十篇。

“文化大革命”开始后，老舍不堪凌辱，于 1966 年 8 月 24 日衔冤自沉太平湖逝世。

老舍生前曾任政务院文教委员会委员，第一、二、三届全国人大代表，北京市文学艺术界联合会第一、二、三届主席，北京市人民政府委员，中国文联副主席，中国作家协会副主席兼书记处书记，中国戏剧家协会理事，中国民间文艺研究会副主席等职。

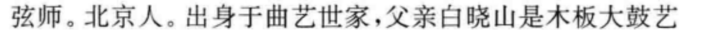
常连安（1899—1966）　相声演员。原名常安，北京人，满族。七岁丧父。八岁时曾赴东北，在那里学京剧，唱黑头，兼演老生，艺名小鑫奎。十四岁进北京富连成班学京剧老生三年，与马连良、于连泉等同科，萧长华在其本名常安中加一连安，取艺名常连安。后因嗓子“倒仓”（青春发育期嗓音变低哑）无法唱戏回家。十九岁学变戏法，曾到张家口卖艺，在张家口，长子出生，因当地出蘑菇，取名小蘑菇。民国十二年（1923）张家口闹水灾，卖艺



收入微薄，便携妻儿到天津，在三不管搭变戏法的万傻子(万子信之父)班，于明地演出相声。小蘑菇拜相声名家张寿臣为师，取名常宝堃。民国二十二年常连安被张寿臣代收为师弟，正式改行说相声。小蘑菇出师后，与常连安合说相声，子逗父捧。民国二十四年起小蘑菇改由赵佩茹捧哏后，常连安便改为给二儿子二蘑菇常宝霖捧哏。父子们的相声在天津、北京演出和由电台播放，名声很大。民国二十七年，常连安在北京西单商场创办了启明茶社(其班社名为长春社)，开始时白天是相声大会，晚上是杂耍，后日夜以相声大会形式演出。演员阵容强大，参加过启明茶社演出的曲艺名家有张寿臣、侯一尘、赵霭如、刘德智、于俊波、华子元、吉坪三、郭荣启、刘宝瑞、张杰尧、常宝堃、常宝霖、赵佩如、孙玉奎、荷花女、白金福、王长友、王世臣、罗荣寿等。每到茶社纪念日，还特演大型化装相声《福寿全》。该社还排演过《法门寺》、《连环套》等滑稽剧目。

常连安说相声活路较宽，捧逗皆能，尤其擅长说单口相声和唱太平歌词。他与二蘑菇合说的相声及他唱的太平歌词，曾长时间在北京的电台播放，家喻户晓。他和长子常宝堃、次子常宝霖、三子常宝霆、四子常宝华、五子常宝庆、六子常宝丰及其孙常贵田(常宝堃之子)等都说相声，代有传人，人称“常氏相声世家”。

中华人民共和国成立后，1951 年常连安任天津市曲艺工作团团长，继续致力于相声的创作和表演。



白凤岩(1899—1975)　弦师。北京人。出身于曲艺世家，父亲白晓山是木板大鼓艺人。白凤岩自幼受家庭熏陶，酷爱鼓曲。十八岁时拜韩永禄为师，并师事韩永先，学弹三弦；又向霍连仲学拉四胡，向苏启元学弹琵琶。他曾为单弦艺人全月如、广恩普，京韵大鼓演员刘宝全、白云鹏、金慧君(艺名小黑姑娘)、良小楼等鼓曲名家担任伴奏。

民国九年(1920)，白凤岩参加了刘宝全组办的宝全堂艺曲改良杂技社，专为刘宝全伴奏。他与刘宝全合作多年，配合密切，参与了刘(宝全)派京韵大鼓的艺术创造。他的三弦伴奏讲究扳、掯、揉、扣、扫等技法，被誉为“三弦圣手”。天津书法家孟广慧曾为他题匾“指震寰球”，以示敬佩。他不仅精通京韵大鼓，也精通梅花大鼓、马头调、北京时调小曲等的音乐伴奏，具有多方面的音乐素养。

民国十七年后，白凤岩除日常演出外，更加着力于鼓曲改革。民国十八年，他帮助三弟

白凤鸣(刘宝全弟子)从自身特点出发,在刘派京韵大鼓的基础上,广采博收,创造了“少白派”京韵大鼓。他先是在《白帝城》、《单刀会》等曲目中设计了一些适合白凤鸣嗓音特点的唱腔。后来葛振清与他合作,帮助移植了《击鼓骂曹》、《罗成叫关》、《七星灯》、《红梅阁》、《怀德别女》、《方孝孺骂殿》等十多段子弟书曲目,成为“少白派”的保留曲目。在这些曲目的唱腔设计和伴奏技法上,他着重使用低腔,且使行腔婉转、徐缓,伴奏的托腔保调也细致严密。特别是在《击鼓骂曹》中引进京剧曲牌〔夜深沉〕,由演员击鼓,用单鼓箭击出双鼓箭的效果,配合三弦、四胡的旋律伴奏,令人耳目一新。

中华人民共和国成立后,1952 年,白凤岩应邀到中央广播说唱团担任艺术指导。这期间,他协助单弦牌子曲演员荣剑尘录制了一批岔曲和单弦牌子曲资料。

二十世纪三十年代至五十年代,白凤岩对梅花大鼓的传统板式、唱腔、唱法和伴奏也进行了革新,改变了原来节奏缓慢、唱腔重复的程式,丰富了变调的艺术手法,灵活地插入曲牌和小曲曲调,称之为“新梅花调”。1956 年经他创编谱曲的“新梅花调”曲目《龙女听琴》参加了文化部和中国音乐家协会举办的“第一届全国音乐周”,受到各方赞誉。1962 年中国广播艺术团合唱团还将《龙女听琴》改编成大合唱,由管弦乐队伴奏,中央人民广播电台曾向全国播放。

白凤岩经手创新、改编的“新梅花调”曲目还有《别紫鹃》、《拷红》、《张羽煮海》、《怀德别女》、《钗头凤》等。他对马头调、联珠快书、单弦牌子曲、时调小曲等曲种音乐也进行过很有成效的改革。与此同时,他还创作了三弦独奏曲《八音盒》、《风雨铁马》、《反柳青娘》、《万年欢》和琵琶独奏曲《鸾凤和鸣》、《剑阁闻铃》、《花鼓声声》。

白凤岩根据自己多年的演奏经验著有《三弦弹奏指法及伴奏方法》一书,全面介绍曲艺伴奏者应有的基本技法的修养,还著有《简介北方琵琶演奏法》、《北京三种曲艺吐字发音法》,都作为中央广播说唱团的内部资料得到保存。

郭启儒(1900—1969)　　相声演员。北京人,满族。出身贫苦,幼时读过六年私塾,酷爱相声,二十三岁曾在北京鸿奎社学演文明戏,二十五岁拜刘德智为师学说相声。民国十四年至二十九年(1925 至 1940),他曾与相声名家刘德智、焦德海、张寿臣、于俊波、焦少海等在北京天桥、先农市场、东安市场、隆福寺等处撂地演出,当时他常演的相声段子有《大保镖》、《文章会》、《贼说话》、《大相面》等。他的表演捧逗俱佳,台风潇洒,沉着稳健,趣味文雅。他晚年曾说:“那时候,甭管什么活,许我不使,不许我不会。”

民国二十九年起,他与侯宝林合作,为侯捧哏,在天津南市燕乐戏园首次联袂献艺,一鸣惊人。又经电台广播扩大了影响,声名大震。当时他常演的曲目有《戏剧杂谈》、《卖布头》、《闹公堂》、《改行》等,被天津知识界誉为“文明相声”。他与侯

宝林自天津返北京后，在西单游艺社、上海游艺社和凤凰厅演出，每天日夜两场，上座极好。

中华人民共和国成立后，1950 年他参加了北京相声改进小组，致力于相声的改旧创新，并讲课教学，培养青年相声演员。1951 年，他与侯宝林参加了第一届赴朝慰问团，在朝鲜前线编演了《杜鲁门画像》、《狗腿子》等新相声。1952 年起，他俩加入北京曲艺三团，1954 年曾随中国人民解放军代表团赴西藏作慰问演出，1955 年又一起调入中央广播说唱团。在广播说唱团工作的十多年间，他与侯宝林一起加工表演了许多反映现实生活的新相声，如《夜行记》、《离婚前奏曲》、《砍白菜》、《妙手成患》、《打百分》、《服务态度》、《买猴儿》、《美蒋劳军记》、《醉酒》等。同时，对一批旧有传统节目如《关公战秦琼》、《改行》、《戏剧杂谈》、《戏剧与方言》、《空城计》、《卖布头》、《三棒鼓》、《阴阳五行》等进行了重新整理加工，翻旧出新，成为他们脍炙人口的代表作。其中《关公战秦琼》曾受到毛泽东、周恩来、陈毅等党和国家领导人的高度赞誉，成为传世精品。他与侯宝林还参加过电影《方珍珠》、《游园惊梦》的拍摄，串演角色。他们合说的相声大部分中央人民广播电台存有录音。

郭启儒在与侯宝林合作的二十来年间，专事捧哏。他一贯主张“捧哏要蔫，逗哏要欢”。他为侯宝林捧哏认真负责，一丝不苟，以自己的“蔫”反衬出侯的“欢”，以自己的“冷面”托出侯的“火爆”，以自己声调的低沉浑厚来显示侯的高亢激越，以自己“云遮月”的嗓音与侯金石般的歌喉形成强烈对比，以自己憨直朴实的表演风格来突出侯机智幽默的艺术特色。两人配合默契，相得益彰，成为对口相声表演艺术中不可多得的黄金搭档。后辈相声演员马季尊崇他为“捧哏巨匠”。在具体捧哏技巧的运用上，郭启儒除很好地继承了递火点鞭、烘云托月、火上浇油、穿针引线等传统技法外，还创造了画龙点睛、锦上添花等新技法，丰富了捧哏艺术的表现手段。

郭启儒有时也说单口相声，以说《熬柿子》、《求一毛》等段子最为拿手。

郭启儒在长期的艺术实践中总结出从事相声表演的八条经验：一、说相声首先得让人听得懂；二、相声艺术要从多方面来丰富；三、只有热爱自己的艺术，你才能被观众热爱；四、使好垫活，先把观众的精神领过来；五、相声演员的舞台形象必须给人一种美感和亲切感；六、捧哏的要掌握好包袱儿的节骨眼儿，既要聚精会神，又随机应变；七、捧哏的要运用好蹬、踹、说、卖和迟、急、顿、挫这八个字的表演技巧；八、捧逗演员之间要搞好团结，他的表演经验，经蔡兴林整理成《相声表演心得》一文，1964 年和 1981 年先后发表在《戏剧报》和《曲艺》杂志上，1984 年收入中国曲艺出版社《中国曲艺论集》(一)中。

郭启儒为人宽厚朴实，平易近人，提携晚辈，诲人不倦。1956 年马季初到中央广播说唱团，他主动向马季传授训练基本功常用的相声段子《对春联》，录音演出时，还为马季捧哏。后来他为马季捧哏表演的相声《打电话》成为家喻户晓的名作。1962 年李文华到广播说唱团后，他承担了培养任务，与李朝夕相处，言传身教，使李受益匪浅。其亲传弟子有全

长保、佟大方、于连仲、李福增等人。

郭启儒重视传统相声遗产的挖掘整理工作，1961年他亲自口述了即将失传的稀见传统相声《熬柿子》、《抢三本》等共十三段，被作为资料记录和保存了下来。

王佩臣(1901—1964)　铁片大鼓女演员。原名车小贵，北京通州潞河人，汉军旗人。其父车汉文是鼓曲票友，因家贫，她六七岁时被卖与王家学艺，师父为她取名王佩臣。她天天随师父到天桥撂地，学会不少鼓曲唱段，十一岁时开始在北京东安市场、隆福寺、护国寺登台卖艺。民国四年(1915)始演于天津和通州。民国十二年至民国二十八年，她较多时间在天津，时而也回北京演出。数十年间往返京津演唱铁片大鼓，还经常在两市电台播音，声动一方，妇孺皆知。

王佩臣所唱的铁片大鼓，原名乐亭大鼓或铁片乐亭大鼓，以唱长篇大书为主，她会唱《朱买臣休妻》、《西唐传》、《高亮赶水》、《书囊计》、《铁冠图》等多部“蔓子活”。而真正使她享有盛名的是经过她改革的短篇段儿活，其拿手曲目有《独占花魁》、《三堂会审》、《小寡妇上坟》、《姜太公卖面》、《王二姐思夫》、《诸葛亮招亲》、《刘伶醉酒》等。她在乐亭大鼓的曲调、板式上多有变革，一改老乐亭调一板一眼的唱法，加强了掏板、闪板和垛板，尾腔喜用滑音，词中常加衬字，加上她的歌喉清脆，嘴上有劲，唱出来的字眼遒劲而清晰，尤其是转弯的地方，颤巍巍地动听，风格诙谐俏皮，自成一派，听众谑称之为“醋溜大鼓”，或“”滑稽乐亭大鼓”。

王佩臣收有弟子靳遏云，到中华人民共和国成立之初，靳还在北京演唱铁片大鼓。中华人民共和国成立后，王佩臣居住在天津，在津的受业弟子有新韵霞和姚雪芬。

连阔如(1903—1971)　评书演员，曲艺活动家。原名毕毓珍，学名毕连寿，曾用名连仲三、乐天居士，艺名连阔如，笔名云游客。出生于北京安定门外营房，自幼家境贫寒，全靠母亲缝补洗做度日。十岁前断断续续读了几年书。民国五年(1916)赴天津，在回春堂药店学徒三年。期满后到烟台摆摊卖药，曾在营口、天津露天市场、天津南市三不管、北京天桥市场等处以连仲三为名摆卦摊看相算命。民国十六年，拜评书艺人李傑恩为师，以连阔如为艺名，开始说书生涯。



连阔如向李傑恩学了《西汉》和《封神榜》，又向师叔张诚斌学了《东汉》。民国二十年春，他在锦州南门外书馆说《西汉》。九一八事变，东北沦陷，他回到北京，正式拜张诚斌为师。时年二十八岁，生活负担沉重，白天，张诚斌在天桥福海居书茶馆说《东汉》，他跟着学书并管收钱，晚上背着师父到东四大沟巷茶馆说晚场，白天听了晚上说。他嗓音洪亮，口齿清晰，又肯卖力，一炮便打响，茶馆天天满座，连屋外都站满听众。张诚斌闻讯，赶到大沟巷茶馆，偷偷地站在窗外听徒弟说书，听后喜出望外，知道徒弟必成大器，后来就把《东汉》的“册子”(说书脚本的提纲记录本)给了他，并

对他说:“你比我强,日后必成大名。”

连阔如说书能够博采众长。他每天在书馆演出,无暇听评书名家和同行的书,就请表弟宁守谦代听,发现好的地方用笔记录下来,转告给他。这样,他从说《水浒》的名家阎伯涛那里吸收了不少营养。老书座儿孙昆波把名家田岚云说《东汉》的特点也一处一处讲给他听,使他的书艺大有长进。当时的说书艺人经常在茶社见面,彼此切磋技艺,互换“书道儿”。他到那里虚心求教,把陈荣启的《明英烈》、刘继云的《精忠传》学到了手,而且拓宽书路,掌握了《隋唐》、《水浒》、《列国》、《炎宋兴》等大书。

在民国十三年至二十六年,连阔如不断在报刊上发表评书连载,计有《小公报 》上的《西汉演义》、《时言报》上的《明英烈传》、《立言报》上的《岳飞》、《立言画刊》上的《东汉演义》、《新北平报》上的《三十六英雄》(即《隋唐演义》)、《公报》上的《炎宋兴》等。他还以云游客的笔名编著了《江湖丛谈》,在北平《时言报》上连载并结集出版,其中记述了关于北方江湖艺人和平民市场的大量资料。

七七事变以后,连阔如曾在北平的商业电台演播评书《东汉》。日伪广播电台成立后,命他上电台宣传“大东亚共荣圈”,他却说了一段廉颇、蔺相如团结一心抵御秦国的故事,结果被电台斥退。于是他转而研究易经八卦,以乐天居士之名在琉璃厂住所开设算命馆,靠批八字为生。一年后,才回到书馆说书,并在一些商业电台连播评书。

1949 年 7 月,连阔如作为曲艺界的代表参加了中华全国文学艺术工作者代表大会。在中南海,他为大会代表们表演了新评书《十八勇士强渡大渡河》,受到称赞。周恩来给予很高评价,说:“连阔如同志只用一块醒木,为我们表演了评书,我们部队的文艺工作者要向曲艺工作者学习。”会议期间,连阔如被选为中华全国文学艺术界联合会候补委员。7 月 22 日,中华全曲艺改进会筹委会成立,他当选为副主任。不久,中华全国曲艺改进会筹委会和北京大众文艺创作研究会共同组织了大众游艺社,由连阔如任社长,组织演员们每天在前门箭楼上演出新曲艺,大力开展说新唱新活动。

1951 年 3 月,抗美援朝运动中,组成中国人民第一届赴朝慰问团曲艺服务大队,连阔如任大队长。入朝后,这支曲艺服务大队冒着枪林弹雨,把曲艺节目送到坑道和前沿阵地。连阔如为志愿军指战员演出了《武松打虎》和新编评书《追击敌人在静水亭》。归国后,他又参加了抗美援朝的宣传工作,到四川、西藏进行慰问演出。

1953 年 9 月,连阔如参加中国文学艺术工作者第二次代表大会,当选为中国文联第二届全国委员会委员和中国曲艺研究会副主席。同年,到中国曲艺研究会驻会工作。其间,连阔如一直在广播电台演播评书《东汉》、《西汉》等,并在河北省电台演播新书《李有才板话》、《三里湾》和《暴风骤雨》。他积极参加各项社会活动,常到高等院校等单位讲课。还担任第二届全国政协委员、北京市文联常务理事等许多社会职务。

1959 年 1 月,北京宣武说唱团成立,连阔如加入说唱团,经常在北京各书茶馆演说

《三国》、《水浒》、《东汉》等。演出之余，他把全部精力投入研究工作。研究《三国演义》前后达四十年之久。

连阔如不吸烟，不喝酒，不讲究穿戴 。他说的评书注重点评，尤其擅长以学马跑、马嘶的口技辅助表演，听众称他为“跑马连”。同时他还向“醉鬼张三”学过武术，拳脚和大枪都练得很好，为在说书中使好刀枪架打了基础。连阔如交游甚广，结识过许多京剧名家，如萧长华、徐兰沅、郝寿臣、谭富英、李万春、马富禄、袁世海等。他从京剧中吸收表演技巧丰富自己的评书表演。

连阔如酷爱读书，喜好藏书。是邃远斋、来薰阁等古书店的常客。他买得的古书，有不少堪称孤本。

连阔如主张，要当好听众的先生，就要先当好听众的学生。要让听众得到知识，自己就得学习知识。评书，不是说故事，一定要讲究个评字。为了在评书中评出是非曲直，评出道理，他悉心研究天文地理知识及《孙子兵法》之类兵书，把所得知识都融汇在《三国》等书中，在点评中使评书艺术得到提高。同时，他非常重视倾听听众的批评。他在电台播讲时说：“哪位听书听我说的有误，请打电话告诉我。因为中国文化太深 ，我的学问太浅。我的电话是：三局零三二一。”有位听众听出他的读音出现错误，打电话告诉他，他让家里人记下，并向批评者致谢。

连阔如在 1957 年曾被错划为“右派”，1963 年退休以后，患高血压中风不语。“文化大革命”中，他失去经济来源，靠子女微薄的工资度日，直到辞世。

连阔如有个女儿名叫连桂霞。1956 年 4 月连阔如随中央广播说唱团去上海参加南北曲艺交流活动，结识扬州评话大说书家王少堂。他连续听王少堂说书，内心仰慕，写了学习体会。因王少堂有孙女王丽堂继承祖父艺业，连阔如归京后，便让女儿桂霞易名连丽如，学说评书，袭承艺业。

陈荣启(1904—1972)　评书演员。原名陈贵鑫，北京人。评书艺人陈福庆之子。他九岁学京剧，因嗓音不宽，后改说相声，曾在北京天桥等处演出。因厌恶旧相声中的荤口和“伦理哏”(相声演员拿自己的父母亲属抓哏笑骂)，毅然弃相声而改学评书，拜说《施公案》的名家群福庆为师，先说《施公案》，后说《精忠传》。二十世纪二十年代曾赴大连、营口、烟台、天津等地演出，颇受欢迎。民国十八年(1929)返回北京说书，为侍奉老母，不再远行。三十年代曾在电台演播《施公案》，口齿干净利落，且能结合现实评讲，受到听众好评。他不爱在各书馆说书，偏爱在天桥拉场说书；在天桥爽心园前拉场说书，很能叫座儿。



他以说《精忠传》最为精到，表演以平稳、细腻、深刻见长。其中《岳母刺字》、《虎帐谈兵》两段书文而不温，深刻感人，最为脍炙人口。中华人民共和国成立后，中央人民广播电台录播

了他的《虎帐谈兵》。

陈荣启 1959 年参加北京宣武说唱团。1962 年至 1964 年，宣武说唱团曾请赵锡良记录他的全部《精忠传》演出稿，惜在“文化大革命”中散失。

贾玉山（1905—1963）　十不闲莲花落演员，兼说相声、评书。北京人。

贾玉山出身贫苦，少年时代曾在北京一家首饰楼学徒，十八岁时唱莲花落，后加入徐狗子的金顺堂莲花落班。经过数年努力，艺业大进，曾一度到天津与莲花落女演员于瑞凤联袂表演，很受听众欢迎。由他率领的贾家班莲花落班在北京颇有影响，天桥及各庙会是他们经常演出的阵地。

贾玉山的嗓音高亢而圆润，代表曲目有《老妈进京》、《小化缘》、《赴善会》等。

王亚平（1905—1983）　诗人，曲艺作家，曲艺活动家。原名王福全，字减之，曾用笔名罗伦、李篁、李荫、白汀、大威等。出生于河北省威县城关皇神庙村一个普通农民家庭，小时由祖母带养。祖母是他学习民歌、民谣、民间故事的启蒙老师。民国十年（1921），他考入河北省立邢台第四师范，上学期间，参与组织文艺研究社，编写诗集，开始走上文学道路。其后二十年间，他主要进行诗歌创作，在中国诗坛上享名。



抗日战争时期，王亚平不畏艰险，在南方战地奔走，从事抗日救亡宣传工作，后到重庆，在郭沫若领导的文教委员会下从事进步文化活动。民国三十五年，解放战争中，中国共产党为了保护国统区文化界知名进步人士，计划将他们转移各地。王亚平等经武汉到南京，同年加入中国共产党。后组织上派他到冀鲁豫边区任边区文联主任。

在冀鲁豫边区党委的领导下，王亚平在团结全边区的文艺工作者及改造民间艺人和艺术的工作中取得了突出成绩。他寻访过区各地的民间艺人、剧团剧社，结识了“一根坠子走天下”的曲艺艺人沈冠英及民友剧社、民艺剧社的演员们。他把一大批曲艺骨干都组织到文联来，改造旧曲目，编演新段子，配合人民解放战争和土地改革斗争，使当地的评书、河南坠子、西河大鼓、京韵大鼓、莲花落、数来宝、大调曲子等各种曲艺都空前活跃起来。这期间，他还创办主编了《平原文艺》和《新地》两个文艺刊物。其中《新地》主要发表群众歌谣、唱本、鼓词、快板、故事等曲艺和民间文学作品。为配合土改，宣传解放区的新人新事，王亚平还创作了《张锁买牛》，《春云离婚》等新唱词。为配合解放战争，他改编了传统唱词《打黄狼》。还撰写、发表了许多曲艺评论文章。

1949 年 4 月，四十四岁的王亚平奉调到北京，先后担任《人民日报》文艺版主编、《新民报》总编、北京大众文艺创作研究会副主席、北京市人民政府文化处处长、北京市文联党组书记兼秘书长、中国曲艺研究会副主席兼秘书长、中国曲艺家协会常务理事等职。他和老舍、赵树理一起，为发展北京市的曲艺以至整个文化艺术，在团结改造北京市的文学、曲艺、戏曲工作者和艺术团体建设等方面做了大量卓有成效的工作，在全国产生了很好的影响。

中华人民共和国成立初期，王亚平担负着繁重的文化艺术领导工作，但仍勤于笔耕，积极投入诗歌创作和曲艺创作。他在曲艺创作方面，一是把在解放区三年收集到的民间故事、传说和当年的斗争生活素材写成许多曲艺作品，如《百鸟朝凤》、《孟姜女》等；二是配合当时的工作和抗美援朝运动创作了许多新作品，如《黑姑娘》、《打野兽》等；三是把中外名著改编为曲艺作品，如把元曲《沙门岛张生煮海》改编成新唱词《张羽煮海》，把俄国诗人普希金的名篇《渔夫和金鱼的故事》改编成适合中国大众口味、可读可唱的唱词《老婆子和小金鱼》。这期间王亚平一共创作了四十余篇曲艺作品，后来精选出十九篇汇辑成《百鸟朝凤集》，1953 年由春风文艺出版社出版。

自 1955 年以后，王亚平一直受到不公正的政治待遇，"文化大革命"期间又受到政治迫害，直到 1982 年才得到平反昭雪。

金受申(1906—1968)　曲艺史家，民间文艺家，民俗学家。原名金文佩、又作金文霈，字泽生，北京人，满族。生于满族镶黄旗家庭，六岁丧父，十岁丧母，家道衰落，由叔父抚养。他十七岁在北京市立第一中学读书时即为报刊撰稿，以稿酬弥补生活和购书之用。十九岁考入华北大学读书。二十一岁考入北京大学研究所(后改北京大学研究院)国学门研读，至二十五岁。从民国十五年(1926)起一直在北京从事教育工作，曾在十多所中学任教，还当过华北大学等高等学校的讲师。他还是名医汪逢春、赵树屏的弟子，兼任过华北国医学院教授。1953 年经作家老舍介绍，调入北京市文联工作，直至病逝。



中华人民共和国成立之前，金受申有《公孙龙子释》、《稷下派之研究》、《古今伪书考释》、《国故概要》、《中国纯文学史》、《北京话语汇》、《清代诗学概论》、《晚清两大平民诗家》、《仄韵楼诗话》等多部学术著作出版。他是博闻广见的"北京通"，熟知北京的掌故，对三教九流广为接触，尤其喜与中下层社会人士交往。对于清末民初北京的风俗事物、趣闻轶事、衣食住行、江湖百业、评书鼓曲等各个方面，他都有较深的考察研究，并用富于趣味的文字翔实地记录下来。二十世纪三十年代起，他就以"北京通"(或"北平通")专栏在《立言画刊》、《一四七画报》等报刊上发表介绍北京生活的文章，计有二百多篇，一百多万字，其中包括《北平的俗曲》、《北平俗曲录》、《北平风俗曲》、《风俗曲谭》、《岔曲萃存》、《岔曲笺

注》、《北平的评书》、《瞽人的艺术》等大量有关北京曲艺的文字，所记见闻都来自实地考察，是研究北京历史和曲艺民俗弥足珍贵的史料。

金受申对北京曲艺的研究评论，除在“北京通”栏目中多所涉及外，还在多种报刊上发表了许多专文，论述了评书、八角鼓、单弦牌子曲、岔曲、十不闲莲花落、相声、快书等曲种的起源和演变。其中1949年前发表的《清秋谈稗》、《凉宵梦忆》、《拉杂谈》等；1949年后发表的《老书馆见闻琐记》等都有较高的曲艺史料价值。他还一直注意收集曲艺唱本，所珍藏的二百多首岔曲曲本，也部分地在报刊上发表。

1956年金受申整理了评书演员陈荫荣口述的《隋唐》中《闹花灯》、《贾家楼》两段，使之成书，由通俗文艺出版社出版。

赵树理(1906—1970)　　曲艺作家，曲艺活动家，小说家。本名赵树礼，曾用过何化鲁、王甲士、定之等一百三十余个笔名，山西沁水县人。出生于沁水县尉迟村一个农民家庭。青年时代就把身边一些人与事或褒或贬地编成鼓词、小曲、板话等曲艺作品。



二十世纪三十年代初，中国文坛上开展了几次关于文艺大众化的讨论。赵树理对人宣称：“我不想上文坛，不想做文坛文学家。我只想上‘文摊’，写些小本子夹在卖小唱本的摊子里去赶庙会，三二个铜板可以买一本，这样一步一步去夺取那些封建唱本的阵地。做这样一个文摊文学家，就是我的志愿。”

1937年七七事变后，赵树理毅然投身于抗战工作，并于同年加入中国共产党。1939年以后，他在抗日根据地先后担任过《黄河日报》副刊《山地》、晋豫边区《人民报》副刊综合性半月刊《抗战生活》和《中国人》周刊、《新大众报》副刊的编辑，在这些报刊上发表了许多曲艺和大众文艺作品。1943年，赵树理在左权县深入农村，创作了《小二黑结婚》、《李有才板话》两部著名小说。以后主要从事小说创作，成为当代著名的小说家之一。

革命战争年代里，赵树理在曲艺创作方面也取得了可观的成绩。他写过鼓词、小曲、快板、相声、双簧、“卖梨膏糖”等多种曲艺形式的段子。他的鼓词《茂林恨》、《一等英雄庞如林》在解放区影响很大。他本人正是一个李有才式的板话家，他自己曾说过，1937年他从长治步行到阳城，一路走，一路编，编了近百个鼓动老百姓团结起来抗日的十行左右的快板，编好一个，便写到纸上，贴到墙上，现在收集到的他的板话(快板)作品有《新正气歌》、《神枪手刘二堂》、《一把锁》、《为啥要组贫农团》等六十七篇，其中包括中华人民共和国成立后写作的十八篇。

1949年4月，赵树理从山西到了北平。中央人民政府文化部成立之初，任命他为戏曲改进局曲艺处处长。他为团结改造民间艺人、发展新曲艺做了大量的工作。1949年10月15日，他与几位朋友发起组织的大众文艺创作研究会，在前门箭楼举行了成立大会，公推他为该会主席。1950年1月20日，大众文艺创作研究会创办了大众文艺刊物《说说唱唱》，由李伯钊和他任主编。在创刊号上，他发表了根据田间的长诗《赶车传》改编的中篇鼓词《石不烂赶车》。他在改编中根据自己的生活积累和曲艺手法，精心铺陈，增添了若干真实动人的细节，采用生动的口语，使作品主题和人物形象更加鲜明、突出，从而被曲艺界公认为从文学作品改编为曲艺作品的一个成功范例。

1950年5月，为了配合宣传新《婚姻法》，赵树理在很短时间内写出一部中篇评书《登记》，在《说说唱唱》1950年第6期上发表。《登记》一经发表，很快被北京评书演员赵英颇以《罗汉钱》为名播讲，并被多种文艺形式移植改编，搬上了舞台和银幕，大江南北传诵一时。这是用传统评书形式表现新中国社会生活的一次成功尝试。1958年，他又写出了反映太行山区人民革命武装斗争和思想面貌变化的长篇评书《灵泉洞》(上部)，在《曲艺》杂志1958年8至11期连载，北京评书演员陈荫荣立即演说了这部新书，并著文赞扬。在这一时期，赵树理还写了许多短篇曲艺作品，如根据山西平顺县农民业余作品修改而成的唱词《考神婆》、用〔哭长城〕调写成的小曲《王家坡》和快板《"春"在农村的变化》等，经过发表和说唱后，在农村和城市听众中产生了积极影响。

1949年初，赵树理曾被邀请去燕京大学讲授民间文艺课。他讲课时还请去了曲艺演员良小楼、魏喜奎、魏长林、顾荣甫、尹福来、孙玉奎等先后到课堂上现身说法，一时成为新闻。

赵树理一贯保持着农民的朴素作风，他是知识化的农民，又是农民化的文人，他对衣食毫不讲究，一天三顿面食；一顿只要一个菜，常穿一身半新半旧的黑布制服，每天早晨，总爱在院子里摆弄他自己种的南瓜、丝瓜和葫芦。平时喜谈诸子百家、笔记小说，兴致来时还摇头晃脑地吟诵起来。

赵树理曾担任第一、二、三届全国人大代表，中国文联全国委员会常务委员，中国作家协会常务理事，中国曲艺改进会筹委会副主任委员，北京市文联副主席，中国曲艺研究会副主席，中国曲艺工作者协会主席，以及《曲艺》杂志主编等。赵树理所写曲艺评论文章中的十一篇，曲艺作品中的十篇，于1983年由中国曲艺出版社结集为《赵树理曲艺文选》出版。

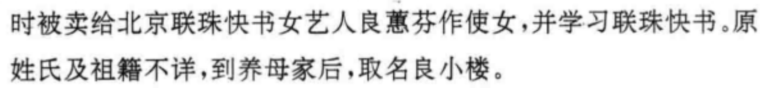
关顺鹏(1907—1970)　竹板书演员。北京人，满族。十二岁学艺，拜北京著名竹板书艺人贾宝山为师。贾宝山去世后，由师弟张顺明代师传艺。关顺鹏向张顺明学了《刘公案》中的《左连城告状》、《黄爱玉上坟》以及《康熙私访》等中篇，十五岁在北京天桥等地卖艺，主要演唱中篇。民国十六年(1927)他遇到著名鼓书艺人田玉福，向田玉福学了《战国春

秋》、《跨海征东》、《杨家将》等长篇大书，从此便改以演唱大书为主。他嗓音甜润清脆，在竹板书唱腔中吸收了京剧、昆曲的唱法，自成一格。二十世纪二三十年代，他主要在天桥演出，极享盛誉。北京有了广播电台后，他经常应邀在电台连续演播《七国》、《杨家将》等大书。中华人民共和国成立后，他积极参加说新书活动。1959 年 5 月，北京宣武说唱团成立，他被任命为团长。所演竹板书的代表书目有《七国》、《跨海东征》、《杨家将》、《薛家将》和《呼家将》等多部。



傅惜华(1907—1970)　戏曲、曲艺及小说理论家。又名傅宝泉，别号碧渠馆主，北京人，满族。北京蒙藏专门学校毕业。自幼酷爱文学艺术，民国二十年(1931)起在梅兰芳等组织的北平国剧学会任编辑部主任，代理事长，主编《国剧画报》、《戏剧丛刊》。民国三十年在北京大学讲授戏曲、小说。民国三十七年，与其弟傅芸子主编《华北日报》上的《俗文学》周刊。中华人民共和国成立后任中国戏曲研究院研究员兼图书馆馆长。傅惜华毕生从事戏曲、曲艺、小说、民俗学的资料搜集和研究工作，治学勤奋，为著名学者和藏书家。有关曲艺研究的著述已出版的有《曲艺论丛》、《北京传统曲艺总录》、《子弟书总目》、《宋元话本集》、《西厢记说唱集》等。生前珍藏的子弟书曾录有副本，1979 年中国曲协辽宁分会征得傅惜华后人的同意，从中选编了七十余篇，内部出版，题名《子弟书选》。傅惜华碧渠馆藏书除部分珍籍散佚外，其余均由中国艺术研究院戏曲研究所资料室收藏。

良小楼(1907—1984)　京韵大鼓女演员。北京人。生于京郊一贫苦农民家庭，五岁时被卖给北京联珠快书女艺人良蕙芬作使女，并学习联珠快书。原姓氏及祖籍不详，到养母家后，取名良小楼。



良小楼自小天资聪颖，有一副好嗓子，七八岁时便和养母一起在四海升平茶社演唱联珠快书。十岁时拜王洪利为师，学唱京韵大鼓，十一岁正式登台，演出于北京、天津两地。十二岁曾获“童龄坤星”的称誉。当时她在台上着马褂儿，梳长辫子，是副男孩的装束，演唱《三国》段子，在观众中有“小活赵云”之誉。因为有联珠快书的功底，又有京韵大鼓的舞台实践，故成名极早。京韵大鼓名家刘宝全曾称赞她是“京韵的好苗子”。她在十三岁时又拜刘宝全的弦师韩永禄为师，专学刘派京韵大鼓的演唱。

良小楼所唱的京韵大鼓曲目，以金戈铁马内容居多，如《华容道》、《长坂坡》、《单刀会》、《闹江州》等；而对一些抒情性强的曲目，如《审头刺汤》、《活捉三郎》等，同样驾驭自如。二十世纪二十年代，李炳卫等曾在《民社北平指南》中写道：“盖坤书界最享盛名者，只有一良小楼，在未出嫁之前，演唱堂会，每日价二十元，老合界(江湖上的艺人行)多谓为空

前绝后之铮铮者也。”正当她的舞台艺术如日中天、蓬勃向上的时候，她被养母强迫出嫁，脱离舞台，当时仅十八岁。

中华人民共和国成立后的第一个三八妇女节，良小楼到北京劳动人民文化宫参加庆祝大会，听全国妇联副主席李德全讲“妇女要想解放，首先要经济独立，积极参加社会活动，为人民服务”，她很受启发，决心冲出家庭藩篱，重返舞台。

1950 年以后，良小楼先后在北京的迎秋茶社、凤凰厅等处献艺，在恢复传统唱段的同时，还积极参与反映新的社会生活内容的曲目创作。1951 年，她参加中国人民赴朝慰问团曲艺服务大队，在朝鲜战场上，她以一曲《董存瑞》受到志愿军指战员的热烈欢迎。1953 年，她再次赴朝慰问演出，受到朝鲜人民领袖金日成的亲切接见。

1953 年，良小楼被安排到中央歌舞团说唱组工作。1957 年，北京市办起民营公助的曲艺训练班。她宁愿舍弃国家表演团体的高工资和地位，几次要求去教学，终调入曲艺训练班任教，后又随毕业学生并入北京市曲艺团。

良小楼结合自己的多年舞台实践经验，经过仔细研究，总结出鼓曲演唱吐字、发声、用气的一套方法和规律，用于教学。不少知名歌唱家也曾向她请教，共同探讨声情并茂的演唱方法。她在课徒授艺的同时，还应邀到中国音乐学院、中央音乐学院、解放军艺术学院讲课。

良小楼在从事鼓曲教学的同时，一直没有放弃舞台演出。她演唱了许多刘派京韵大鼓的名篇，也演唱了不少新编曲目，如《黄继光》、《飞虎山》、《党的好女儿徐学惠》等。其中《党的好女儿徐学惠》曾在 1960 年获得文化部主办的曲艺优秀节目汇报演出的表演奖。良小楼主张：“一个演员不应当光学一个人。”在她的演唱中就以唱腔圆润委婉，音色浑厚，而兼容刘、白（云鹏）两派，形成自己的艺术特色。她演出的《双玉听琴》、《英台哭坟》、《姜灵芝》等曲目，非常鲜明地具有这种特点。

1960 年后，良小楼任中国曲艺家协会理事、中国音乐家协会理事，1983 年任第六届全国政协委员 ，1984 年加入中国共产党。

张次溪（1909—1968）　　曲艺史家，民俗学家。原名张涵锐，又名仲锐，字次溪，笔名燕归来簃主人、肇滨、张大都、张四都。生于广东省东莞县篁村水围乡，四岁那年随父来北京，在北京久居。二十世纪三十年代初毕业于北京孔教大学，曾在北京研究院史学会从事北京史籍的整理研究工作。他一直热中于对北京天桥的民间曲艺杂技艺人艺术及民俗生活的调查研究，积累资料近三十年，撰成《北京天桥志》、《天桥一览》、《天桥丛谈》、《天桥景物图录》等专书。中华人民共和国成立后，五十年代在北京辅仁大学（后并入北京师范大学）历史研究室工作，曾参与辛亥革命史料的搜集、整理与编辑工作，为编辑数百万字的《辛亥革命（史料）》作出重要贡献。1951 年，他将研究北京天桥的成果加以总结，编著成《人民首都的天桥》一书，是年 7 月由北京修绠堂书店出版。此书详细记述了六百年来天桥

的变迁、天桥演出的曲艺和杂技的演变、天桥人物考、天桥的曲艺场和杂技场的情况以及其他天桥民俗资料。以其资料之丰富与翔实，历来为曲艺、杂技、戏曲等艺术学科及方志学、民俗学、社会学、北京史等方面的学者所重视。1957年，张次溪因病退职，1968年逝世。

张次溪一生著作颇丰，其所撰著、编纂、整理、校勘的有关史地民俗、梨园旧闻、人物传记等文稿共计二百零一篇。其中影响较大的著作有《清代燕都梨园史料》、《北京近百年社会变迁史》、《北京见闻录》、《北京琐志》、《北京岁时志》、《北京庙宇碑刻目录》、《次溪野录》诸书。

白凤鸣(1909——1980)　京韵大鼓演员，曲艺活动家。北京人。其父白晓山做过清代吏部小官，曾为八角鼓、单弦牌子曲票友，后改唱木板大鼓；长兄白凤岩是京韵大鼓弦师，长期为京韵大鼓名家刘宝全伴奏。白凤鸣八岁起向父亲学习演唱，后又向刘宝全的弦师韩永禄学会运用气口和板路，接着向兄长白凤岩学习掌握声韵和唱腔。十二岁开始参加“宝全堂艺曲改良杂技社”，在北京大观楼、水心亭等处登台演唱，时有“神童”之誉。他十四岁时正式拜刘宝全为师，每天步行很远的路到刘家去学唱。刘宝全教徒，重在熏陶渐染，偶作指点，便命自行练习，掌握“嘴里”功夫。如《大西厢》中“茶不思，饭不想……”等数句，白凤鸣反复练了数年始悟诀窍，做到心领神会。这样艰苦学习近五年，他基本上能演唱刘宝全擅长的《长坂坡》、《单刀会》等二十三段曲目。



白凤鸣除向老师和父兄学习外，还与京剧演员、文人学者广交朋友，他曾与京剧名家王瑶卿、余叔岩、言菊朋、杨宝忠、杨宝森等切磋艺术，在念字、唱法、表演上受益颇多。王瑶卿曾向他指出，他的嗓音低厚，不适合唱乃师的高腔，应当像程砚秋学梅兰芳那样，根据自己的条件，独创一格。言菊朋及专门研究京剧谭派艺术的陈彦衡也反复向他讲，“清晰的口齿，沉重的字，动人的声韵，醉人的音”是对鼓曲演唱最重要的基本要求，必须从内容出发，达到清而不飘，沉而不浊，声调动人，音韵优美，才能自成一家。并建议他在唱《战岱州》前多看尚和玉的《对刀步战》，唱《七星灯》前多听高庆奎的《孔明求寿》。谭派名票钟岳霖建议他向杨小楼学习如何摹拟人物的神态和表达人物的心情。白凤鸣虚心听取这些宝贵意见，认真看戏、揣摩，学到不少东西。

经过师友的教导和启发，白凤鸣与白凤岩合作，根据自己嗓音较宽、调门较低的特点，在继承刘派艺术的基础上，适当吸收借鉴京韵大鼓白派创始人白云鹏的演唱技巧，共同创造了以苍凉悲壮见长的“凡字腔”新腔。在创腔过程中，得到韩永禄和舅父王贞禄的帮助。白氏兄弟先是根据唱词内容的需要，在《白帝城》、《单刀会》等曲目中，设计一些新腔。民国十七年(1928)内兄葛振卿帮助他移植了不少子弟书唱词，如《击鼓骂曹》、《罗成叫关》等，边创新腔边演出。在演唱《击鼓骂曹》时，白凤鸣摹拟祢衡击鼓，用单箭敲出双槌的鼓点，弦

师配合演奏〔夜深沉〕曲牌，以表现出祢衡这个人物的处境和心声，独具一格。

从民国十七年起，白凤鸣以他经过革新的京韵大鼓，从北京到天津、上海、南京、武汉、济南、沈阳、长春等地演出，享誉大江南北。常演曲目有《单刀会》、《古城会》、《华容道》、《红梅阁》、《七星灯》、《群英会》、《大西厢》、《闹江州》、《百山图》、《活捉三郎》等。民国二十年他在天津演唱了新改词、新创腔的六七段曲目，曲词、音乐和唱法与刘派传统风格迥异。如多使低腔，善于用半音及装饰音，行腔时徐缓婉转，曲折跌宕，韵味醇厚；表演时“刀枪架儿”之类程式化身段较少，着重眼睛的传神和面部的表情变化，并时时保持和听众的交流。这种经过改革、创新的京韵大鼓演唱，得到广大听众的肯定和赞许，从此便称之为“少白派”，以有别于老一辈白云鹏的白派艺术。二十世纪四十年代，“少白派”艺术进一步成熟与完善，白凤鸣演唱，白凤岩托弦，其五弟白凤麟（白奉霖）操四胡，佳曲妙音，声动曲坛。

白凤鸣演唱的京韵大鼓曲目共有五十多段，其中经他与白凤岩等发展、创新的传统曲目有《战岱州》、《七星灯》、《建文帝出家》、《击鼓骂曹》、《红梅阁》、《狸猫换太子》、《罗成叫关》、《怀德别女》、《方孝孺骂殿》、《汜水关》、《樊金定骂城》、《哭祖庙》、《贞娥刺虎》、《窦公训女》、《拷童荣归》等；还有自编曲目《西湖阴配》、《唐明皇游月宫》、《元旦佳话》、《上元乐事》、《劝各界》等。他灌制的唱片，民国十八年有《建文帝出家》，由胜利公司出版发行，民国二十年有《击鼓骂曹》、《三本战长沙》、《战岱州》、《二本战岱州》、《七星灯》，由蓓开公司出版发行。

“少白派”京韵大鼓取得成功以后，韩永禄曾写信来，表示希望白氏兄弟同意由韩将《红梅阁》等数段曲目传授给其新收女弟子骆玉笙（小彩舞），白氏兄弟欣然同意。民国二十一年骆玉笙又亲自赴京向白氏兄弟学了《击鼓骂曹》等几段曲目。经四十多年，“文化大革命”结束后骆又向白凤岩学习了《将相和》、《桃花庄》等新曲目。这些，都给京韵大鼓“骆（骆玉笙）派”的形成与发展提供了艺术营养。

1949 年 8 月，白凤鸣积极参加戏曲界讲习班学习。1952 年他参加中央广播说唱团工作。1953 年他曾赴朝鲜作慰问中国人民志愿军的演出，归国后即担任中央广播说唱团副团长，1954 直就任团长，直至“文化大革命”前夕。1961 年他加入中国共产党，在此期间并担任中国文联全委委员、中国曲协常务理事等职。他在说唱团领导岗位上，积极带头继续进行革新京韵大鼓的尝试，由他参加过导演、修改唱词、设计唱腔并由孙书筠演唱的京韵大鼓新曲目《黄继光》、《海上渔歌》、《野猪林》和《罗盛教》等都已成为该团的保留节目。

白凤鸣关心并重视鼓曲艺术的理论建设，1957 年他与王决合著的《怎样表演京韵大鼓》一书由上海文化出版社出版，1960 年有他参加集体讨论的《鼓曲研究》一书由作家出版社出版。1977 年他写了《漫谈岔曲与单弦》的小册子，系统地总结了岔曲与单弦牌子曲发展的历史经验，曾由中央广播说唱团内部印行。

白凤鸣的亲传弟子只有富淑媛（富贵花）一人，向他求教过的专业及业余演员和作者

则很多。

高德明(1911—1960)　相声演员。北京人。出身于相声世家,自幼随父高闻元学说相声,后拜冯昆志为师。他在家行二,兄高德光、弟高德亮均是相声演员。高德明说相声的基本功扎实,嗓音洪亮,以说、逗见长,代表曲目有《梦中婚》、《醋点灯》、《造厨》、《老老年》等。曾先后与朱阔泉、陶湘如、汤金城等合作,名声日彰,后又与张杰尧等合作,在广播电台演播相声。顺昌隆绸缎庄经理张淇渊曾送当时在电台演播相声的高德明、张杰尧、汤金城、绪德贵、戴少甫一面桌围,上嵌"笑林五杰"四字,自此"笑林五杰"之名便在京津传开。二十世纪四十年代,高德明与绪德贵合说相声时间最长,一逗一捧,合作默契,常年在北京各商业电台演播,并与单弦牌子曲演员曹宝禄等联袂,被人谑称为"曹(槽)高(糕)"。中华人民共和国成立后,高德明加入北京市曲艺团为演员,与福宝仁合作,表演对口相声。他的弟子有冯大荃等人。

王长友(1912—1984)　相声演员。北京人。幼年曾学裱糊手艺,后来结识相声名家刘德智,向刘学习相声表演。十九岁在北京正式拜赵霭如为师,学说相声。出师后,无论单口、对口、群口,逗、捧、腻都很精通,还擅唱太平歌词,兼演双簧。



中华人民共和国成立以后,王长友加入北京市曲艺团,对培养青年演员不遗余力。他一生收徒十二人,以赵振铎成就最为显著。再传弟子李金斗也得到他的教益。

1962年,王长友曾参考借鉴上海滑稽戏的手法,结合相声语言艺术的特点,与他人合作,改编、创作了一批化装相声,如《拔牙》、《资本家与洋车夫》、《耍猴儿》、《如此恋爱》等。他创作的相声《不离婚》、《到处碰壁》、《刘巧儿养猪》等,均成为保留节目。他与刘司昌创作的相声《牵牛记》,为相声如何表现军事题材提供了可贵的经验。他常演的对口相声有《哭的艺术》、《白逼宫》、《朱夫子》、《批三国》等,单口相声有《山东斗法》、《君臣斗》等。他在表演《哭的艺术》时,以喜剧形式表现悲剧内容,能让观众边听边哭,但到抖包袱儿处,又使观众大笑不止,很有感染力。

王长友由于年轻时失音,嗓音嘶哑,但他能够根据自身条件扬长避短,另辟蹊径,表演时形成以情取胜、以相感人的独特风格,听众以京剧老生"麒(麟童)派"相比拟,给以"麒派相声"的称号。

赵英颇(1913—1951)　评书演员。北京人。曾拜曹卓如为师,以说评书《聊斋志异》享名京城。他说《聊斋》以环境铺排细致,情节描绘入神,摹拟各种音响逼真见称。他的声调丰富多变,风吹雨喧,门户启阖,小儿女音容情态,甚至一颦一笑,一呷一饮,皆有形有声,使听者如临其境,如见其人。二十世纪四十年代,他常年在北京的广播电台午夜间播讲评书《聊斋》段子,如《席方平》、《续黄粱》、《王者》、《宫梦弼》、《聂小倩》、《画皮》等,并根据



笔记小说《夜雨秋灯录》中麻风女邱丽玉故事编说评书，皆获得听众嘉许。他常借用书中人物和细节抨击当局，针砭时弊，揭露旧社会的黑暗。如日伪占领北京时期，他说《聊斋》中《席方平》一篇，形容阴曹地府，“到城隍公署门口这么一看哪，喝，这座衙门好威风，高大的门楼，两扇漆黑的大门，高台阶，四外高大的院墙，墙上拉着电网。大门左右一边一个石头狮子，狮子后面趴着两只吐着红舌头的大狼狗，一边一个站岗的，全副武装，手里端着三八大盖儿，上着锃光瓦亮的刺刀……席方平被赶出城隍公署，仰天长叹：‘唉！难道说我们老百姓真是有苦无处诉，有冤无处申？这个吃人的世道啊！’”语寄孤愤，深刻地揭露了日本帝国主义的罪恶统治，在听众中引起强烈的共鸣。

中华人民共和国成立后，赵英颇率先到电台以评书播讲小说家马烽的作品《一架弹花机》，对说新书起到了带头作用。1950 年 6 月作家赵树理创作的新评书《登记》在《说说唱唱》上发表，赵英颇很快将《登记》改成评书《罗汉钱》在电台上播讲，更受到听众欢迎。

赵英颇为人谦恭，好学不倦。他常说：“说书的应该无所不知，百行通，不能说一辈子糊涂书。”为了熟悉各行各业人物，增长知识，体验生活，他不辞辛苦出入于京城的大饭庄、小饭馆、茶馆、酒铺、旅馆、当铺、粮行、杂货店，留心观察世态，与各界人士交朋友。有一回说评书《聊斋》的名家陈士和从天津返北京说书，赵英颇以师礼事之，追随在陈士和左右，陈士和在电台说《聊斋》，他为之插报广告，其谦虚恭让态度，为人称道。

赵英颇有弟子齐信英等，在北京说《聊斋》，继承其艺业。

刘宝瑞(1915—1968)　相声演员。北京人。自幼家境贫寒，曾随崇寿峰学艺，后正式拜张寿臣为师，学说相声。十四岁时，去天津与马三立、赵佩茹、李洁尘等在南市连兴茶社相声大会上演出，并常到广播电台播音，初露头角。



抗日战争前，刘宝瑞曾赴济南光明茶社演出，编演了相声《韩复榘讲演》，揭露当时山东省主席、亲日派直系军阀韩复榘不学无术、骄横昏庸的丑态。民国二十九年(1940)，他从济南回到北京，在西单启明茶社相声大会作艺，擅演《八扇屏》、《歪批三国》、《朱夫子》等“文哏”相声。

二十世纪四十年代后，刘宝瑞赴南京、上海等地，与曲艺名家白云鹏、高元钧合作演出。他常演单口相声，经与南方曲艺同行切磋琢磨，使他的单口相声在继承传统的基础上，汲取了南方独脚戏及评话的艺术技巧，又借鉴电影、话剧的表演手法，融会贯通，形成自己的风格，被人们誉为“单口大王”。他是把北方相声艺术介绍给江南及港澳观众的先行者。

中华人民共和国成立后，1952 年，他回到北京，参加了中国戏曲研究院实验曲艺团。后调中央广播说唱团任艺术指导。1954 年春节期间，他到北京郊区为农民演出，同年 4

月，他到琉璃河北水泥厂下厂辅导工人曲艺队伍。此后，他为北京劳动人民文化宫举办的曲艺训练班坚持教学十二年，培养出大批青年相声演员。他对新相声的创作，对传统相声挖掘整理，对发展与提高单口相声的表演艺术，均作出重要贡献。

1959 年夏天，他去福建前线慰问解放军，在艰苦的条件下深入前沿阵地演出。为了体验部队生活，他一遍又一遍地练习持枪、卧倒、射击。他访问了侦察英雄纪瑞瑄，及时创作、表演了歌颂英雄的单口相声《神兵天降》，这是中华人民共和国成立后第一篇军事题材的单口相声。

六十年代初，他和侯宝林、马季一起，经常去北京中南海，为毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人做专场演出，并多次受到亲切接见。

刘宝瑞熟悉历史掌故，社会知识丰富。他擅长描绘社会环境、时代背景，以此来烘托人物、事件。在台上他强调语言、眼神、面部表情三结合，辅以手势，对每段台词的抑扬顿挫都精心设计过，通过长期舞台实践，能做到平整而不温，脆快而不过，形成了稳健潇洒、口风细腻的艺术风格。

刘宝瑞单口相声的代表作之一《连升三级》曾被编进中学语文课本，同时被译成英、法、日等国文字，介绍到国外。

刘宝瑞为人谦恭和蔼、诲人不倦。1960 年，中央广播说唱团附设相声学习班，招收了十几名学员，由他负责辅导，后来这些学员大部分成为各专业文艺团体的骨干力量。为培养马季掌握传统段子，录制《找堂会》、《扒马褂》等段子时，他为马季捧哏，并将许多传统相声传授给马季和唐杰忠。1960 年，广播说唱团挖掘整理传统相声，动员演员们口述笔记，刘宝瑞积极参加，他记录下来的单口相声文字稿及录音在全团数量上占第一位。

“文化大革命”期间，刘宝瑞遭受严重冲击和迫害，1968 年 10 月 8 日下午，他在北京房山农场劳动时受到现场批斗，当晚逝世。

刘宝瑞的学生有周文游、殷文硕、高洪顺、唐杰忠等十三人。他生前口述的八十段单口相声，经殷文硕回忆记录，整理成文，辑为《刘宝瑞表演单口相声选》，1983 年由中国曲艺出版社出版。

郭筱霞(1917—1972)　　梅花大鼓、铁片大鼓女演员。出身籍贯不详。五岁时因家贫被卖学戏，后又被转卖给一郭姓女人做养女。养母为她取名郭筱霞，请教师教唱鼓曲。郭筱霞寡言少欢，刻苦学艺，民国十九年(1930)开始在北京天桥各落子馆献艺，会唱的曲种有梅花大鼓、铁片大鼓、时调小曲等。由于嗓音清脆，相貌秀丽，深为观众喜爱。民国二十三年《篋报》发起“鼓选”；评选鼓曲女演员，鼓曲爱好者纷纷投票，结果她名列榜首，自此声名大震。翌年《篋报》又发起“鼓



选"，她再次夺魁，声价日增。在城南商场得意轩，观众点郭筱霞一曲，要比点其他演员价多两倍。后应京韵大鼓名家刘宝全之邀到华北戏院献艺两年，更加声誉日上，逋登台即彩声骤起。她拿手的曲目有《探晴雯》、《黛玉悲秋》、《黛玉葬花》、《拆西厢》、《妓女告状》、《照花台》、《绣麒麟》等。她的演唱以声传情，唱腔细腻婉转，善唱哀怨、悲切的曲目，特别是《妓女告状》唱到"一阵阴风刮进一个女鬼来"的尾声拖腔，闻者泪下。当时她与名动北京的京韵大鼓女演员方红宝、河南坠子女演员姚俊英，被称为"华北三艳"。她与方红宝、姚俊英一起曾反串过相声《训徒》等节目，别开生面。其后她还与京韵大鼓名家白云鹏等合作演出，并与相声名家高德明、绪德贵、高德亮等反串过京戏《一匹布》、《打面缸》等，舞台效果炽烈。二十世纪四十年代，她除在各戏园演出外，还经常做堂会演出，有时还到北京各广播电台演播。

中华人民共和国成立后，郭筱霞参加了北京市文教局文艺处举办的戏曲界学习班，学习演唱了《双改行》、《小姐俩拣棉花》等不少新曲目。1952年，她加入北京曲艺一团，积极演出新曲艺，更为听众欢迎和赞许。每唱新曲目《歌唱陶然亭》时，头两句"北京城西南角有个陶然亭，地方不大可是很有名"，声音未落，准有满堂的掌声。她还兼演北京曲剧，曾饰演《赵小兰》中的妈妈、《打鸟》中的毛母、《骆驼祥子》中二强子之妻、《啼笑因缘》中的沈母、《杨乃武与小白菜》中的夏老夫人等，均以鲜明的角色形象，给观众留下深刻的印象。

李存源(1921—1969)　　评书演员。河北涿县人。自幼跟随其父、评书演员李荣奎到关外谋生，他先拜陈华起为师，学说《济公传》，二十世纪三十年代末又拜北京评书名家张虚白的传人丁正洪为师，学说《西汉》和《列国》。他白天上私塾，晚上学评书，天资聪颖又肯下苦功，较快地掌握了"书道儿"，并能背诵两部书中的韵文《治安策》、《阿房宫赋》及许多诗词。民国三十年(1941)，他在锦州南门外首次登台，一举成名，赢得了"出艺红"的美誉。民国三十七年底，他与家人从沈阳回到北京。当时北京评书界已经没有人说《西汉》，他把源出北京的"丁(正洪)西汉"带回北京。后来曾在南城天乐轩、三合成、青山居、万乐园、天有轩、松荫轩，北城石家茶社、庆平轩，门头沟赵一轩，通县永顺轩等各处书馆说演，令听众耳目一新。他说《西汉》，中间有时也穿插说中短篇《列国》故事，如《孙膑与庞涓》、《苏秦与张仪》、《赠绨袍》等。

李存源说《西汉》、《列国》，口风从容幽默，节奏疾徐有致，寥寥数语便将人物性格、神态、心理生动地刻画出来，并时而抖出软硬"包袱儿"。他讲述的《苏秦与张仪》曲本，1958年由北京出版社出版。

二十世纪六十年代初，李存源参加了北京宣武说唱团。中央人民广播电台录放了他的《列国》书七段，《西汉》书十四段，其中《孙膑与庞涓》经中央人民广播电台曲艺编辑田维贤整理，1981年由宝文堂书店出版。

王桂山(1924—1953)　　曲艺作家，弦师。河北宁津县人。出身于贫农家庭，幼时读

过私塾，后拜师学弹三弦，为山东大鼓、西河大鼓艺人伴奏。1940 年参加宁津县文化界抗日救国总会。1941 年参加八路军，并加入中国共产党。1943 年在冀鲁边区教导第六旅政工队工作，翌年合编至渤海军区耀南剧团，曾任音乐队长。1952 年调中国人民解放军总政治部文工团。1953 年在京病故后，总政文化部曾为他举行了隆重的悼念仪式，并专选墓地安葬，墓碑上刻“部队青年作家王桂山之墓”，以示表彰。

早在二十世纪四十年代初，王桂山为绰号“九岁红”的山东大鼓“老北口”艺人曹永山伴奏时，就与曹永山一起编演了《打凤凰店》、《打王祥庄》、《王凤仙劝夫》等新鼓词。他俩一弹一唱，很受听众欢迎。有一次为瓦解敌人，他们靠近敌人据点前沿演唱，敌人用“小叭狗子炮”轰了过来，三弦弹不响了，他们便转移到更靠前的单人掩体里继续演唱。王桂山以其娴熟的技巧，仰卧着把三弦举到头顶上弹，使目标减少外露，终于完成了宣传任务。1951 年和 1952 年，他参与创作了山东快书《一车高粱米》、《抓俘虏》等，经过演唱，在军内外产生了强烈反响，为山东快书表现革命生活题材开创出一条新路。



附　　录



附　　录

政务院关于戏曲改革工作的指示

（一九五一年五月五日）

人民戏曲是以民主精神与爱国精神教育广大人民的重要武器。我国戏曲遗产极为丰富，和人民有密切的联系，继承这种遗产，加以发扬光大，是十分必要的。但这种遗产中许多部分曾被封建统治者用作麻醉毒害人民的工具，因此必须分别好坏加以取舍，并在新的基础上加以改造、发展，才能符合国家与人民的利益。

一年多以来，各地戏曲改革工作已获得显著成绩。新戏曲已大量出现，并受到了广大群众的欢迎；许多艺人学得了新的知识与新的观点，成为戏曲改革运动的骨干。但在工作中亦存在若干缺点，最主要的是审定剧目缺乏统一标准，与编改剧本工作中还有某些反历史主义的、公式主义的倾向。中央人民政府文化部在一九五〇年十一月召集的全国戏曲工作会议，检讨了各地戏曲改革工作的情况，并提出了今后工作的方针。政务院在听取文化部关于这一会议的报告以后，特作如下指示：

一、戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神，鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务。凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广，反之，凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或猥亵淫毒行为、丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对。各地文教机关必须根据上述标准对上演剧目负责进行审查，不应放任自流，而应采取积极改革的方针。进行改革主要地应当依靠广大艺人的通力合作，依靠他们共同审定、修改与编写剧本，并依靠报纸刊物适当地展开戏曲批评，一般地不应当依靠行政命令与禁演的办法。对人民有重要毒害的戏曲必须禁演者，应由中央文化部统一处理，各地不得擅自禁演。

二、目前戏曲改革工作应以主要力量审定流行最广的旧有剧目，对其中的不良内容和不良表演方法进行必要的和适当的修改。必须革除有重要毒害的思想内容，并应在表演方法上，删除各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、侮辱自己民族的、反爱国主义的成分。对旧有的或经过修改的好的剧目，应作为民族传统的剧目加以肯定，并继续发扬其中一切健康、进步、美丽的因素。在修改旧有剧本时，应注意不违背历史的真实与对人民的教育的效果。

戏曲改革是改革旧有社会文化事业中的一项严重任务，不可避免地将要遭遇许多复杂的问题。因此，戏曲改革工作必须有步骤地进行。一般地说，应当由最容易着手和最容易获得多数艺人同意的范围开始，然后逐步推广。必须防止在戏曲改革工作上的急躁情绪，和由此而来的粗暴手段。

三、中国戏曲种类极为丰富，应普遍地加以采用、改造与发展，鼓励各种戏曲形式的自由竞赛，促成戏曲艺术的“百花齐放”。地方戏尤其是民间“小戏”，形式较简单活泼，容易反映现代生活，并且也容易为群众接受，应特别加以重视。今后各地戏曲改革工作应以对当地群众影响最大的剧种为主要改革与发展对象。为此，应广泛搜集、纪录、刊行地方戏、民间小戏的新旧剧本，以供研究改进。在可能条件下，每年应举行全国戏曲竞赛公演一次，展览各剧种改进成绩，奖励其优秀作品与演出，以指导其发展。

中国曲艺形式，如大鼓、说书等，简单而又富于表现力，极便于迅速反映现实，应当予以重视。除应大量创作曲艺新词外，对许多为人民所熟悉的历史故事与优美的民间传说的唱本，亦应加以改造采用。

四、戏曲艺人在娱乐与教育人民的事业上负有重大责任，应在政治、文化及业务上加强学习，提高自己。各地文教机关应认真地举办艺人教育并注意从艺人中培养戏曲改革工作的干部。农村中流动的职业旧戏班社，不能集中训练者，可派戏曲改革工作干部至各班社轮流行教育，并按照可能与需要帮助其排演新剧目。

新文艺工作者应积极参加戏曲改革的工作，与戏曲艺人互相学习，密切合作，共同修改与编写剧本、改进戏曲音乐与舞台艺术。

五、旧戏班社中的某些不合理制度，如旧徒弟制、养女制、“经励科”制度等，严重地侵害人权与艺人福利，应有步骤地加以改革，这种改革必须主要依靠艺人群众的自觉自愿。

六、戏曲工作应统一由各地文教主管机关领导。各省市应以条件较好的旧有剧团、剧场为基础，在企业经营的原则下，采取公营、公私合营或私营公助的方式，建立示范性的剧团、剧场，有计划地、经常地演出新剧目，改进剧场管理，作为推进当地戏曲改革工作的据点。

中华人民共和国文化部
关于大力开展戏曲、说唱艺人中间的
扫盲工作的指示

(56)文沈艺戏字第111号

各省、直辖市、自治区文化局：

兹将本部“关于大力开展戏曲、说唱艺人中间的扫盲工作的指示”发给你们，请即遵照执行。

附:如文

中华人民共和国文化部

1956年5月7日

中华人民共和国文化部
关于大力开展戏曲、说唱艺人中间的
扫盲工作的指示

几年以来,在国营剧团和民间职业剧团中间,已经进行了一些业余文化教育,扫除了一部分文盲,许多艺人的文化水平有了提高。但是,由于领导上的重视不够和文化学习的组织工作存在着缺点,以致许多地方广大艺人的文化学习不能很好地坚持,或者得不到有力的领导和帮助,因而直到现在还有大量的艺人处于文盲或半文盲的状态。这种情况,严重地影响着艺人们业务和政治水平的进一步提高,不利于艺术事业的进一步发展。目前随着我国社会主义建设和改造的伟大事业的突飞猛进,全国各地已经展开了轰轰烈烈的群众性的扫盲运动。广大艺人学习文化的要求空前高涨,迫切期待着文化领导部门的指导和支持。我们必须认识到,在作为思想教育工作者的文艺队伍中间,应该努力完成扫盲和加紧文化学习,来适应客观的需要。因此,各级文化主管部门必须积极地贯彻中共中央和国务院"关于扫除文盲的决定"和即将发出的补充决定,对广大艺人学习文化的积极性加以及时的领导和支持,给予切实的有力的帮助,分期分批地完成艺人中间的扫盲工作,并且不断地推进这个文化学习运动。现特指示如下:

一、各级文化主管部门应当立即会同各级扫盲协会、教育部门、工会组织等,来制订计划,分别对象,分期分批,完成在各类剧团中和杂技、皮影等班社中以及零散的说唱艺人中的扫盲工作。扫盲的具体目标,就是能够认识两千字左右,能够大体看懂浅近通俗的书报,学会浅易的算术,能够写简单的便条。对于所有国营剧团,要求在三年左右基本上完成扫盲任务。对于大、中城市的民间职业剧团,要求在五年左右基本完成扫盲。对于经常在农村流动的民间职业剧团,要求在五年至七年内基本上完成扫盲。关于曲艺、木偶、皮影等班社和零散艺人中的扫盲工作,应该按照他们所在地区,会同当地扫盲协会等有关部门,分别列入市、县、区、乡的扫盲计划以内,争取在七年至十年内基本上完成。各地可以参照上述要求,按照当地扫盲工作的总的规划,规定具体进度,争取提前完成。

除了戏曲、说唱艺人之外,其他文化机关、团体、事业和企业单位中间的文盲,也应该按照当地扫盲工作的总的规划积极地和稳步地进行扫盲工作。

二、剧团的行政领导,必须对剧团的扫盲工作加以有计划地、合理地安排,并且给以大

力支持和尽可能便利的条件。第一，必须根据学员的人数和程度。组织相应的教学力量。如果有可能，应该争取聘请必要的专职教师；但是，考虑到目前师资缺乏的情况，在教师配备和教学力量的组织上，主要还是应该依靠业余教师和群众自己的力量。要充分发动文化部门其他单位和本剧团中间具有较高文化水平的人的积极性，请他们担任业余教师或业余辅导员。还要普遍发动和组织本剧团识字的人帮助不识字的人，对于某些参加文化学习人数较多的单位，和经常流动、教学条件较差的民间职业剧团，如果必须配备专职或兼任的教师，可以商同教育、扫盲部门争取调配，或者在当地文化部门其他单位和本剧团人员中间抽调适合的人员担任。专职教师的薪金和兼任教师的讲课报酬，应该由剧团支付。第二，应该根据剧团工作情况和学员不同的程度、需要和工作任务等情况，研究和不断改进扫盲和文化学习的组织工作。要贯彻工作与学习两不误的原则。对于剧团中的文盲和半文盲，应该首先提高他们的文化，减轻甚至暂时完全免除他们的其他业余学习。编班、编组、分级要合理，也可以个别学习，上课的时间要安排得适当，总之要因人制宜，因时制宜。应该特别注意加强程度差不多和时间可以凑在一起的学习小组的活动。行政领导上必须严格保证学习时间，不许随便妨碍或打乱学习计划。至于实际需要多少学习时间，可以由各个剧团根据实际情况和不同班次的需要研究确定。但是必须贯彻中央的指示上的规定，保证每周至少有 6 小时，做到经常持久。第三，应该重视课本的选择，贯彻“联系实际，学以致用”的原则，使课本适合学员的程度、需要和便于艺人学习。还可以自己编写教材，例如根据剧团业务活动和演员生活中常见事物和常用语汇编写教材，或者采用适宜的演唱材料进行教学，以便于学员记忆生字，巩固识字的成果，学会了以后马上就可以运用。这类自编教材，可以用抄写、复写、油印的办法发给学员学习；可以用作正式课本，也可以作为辅助教材。第四，应该建立和健全必要的学习制度：例如考勤、测验、考试制度等。此外，对于学习上所必要的场所、设备等，剧团领导上也有责任给以帮助解决。

三、在剧团中进行扫盲和文化学习时，要特别注意帮助需要学习文化的主要演员，必须保证使他们尽快地摆脱文盲或半文盲状态。因为有计划地不断提高这些主要演员的文化水平，对于整个艺术事业的发展和提高是有很大作用的。剧团主要演员一般都具有丰富的艺术实践的经验和比较广博的社会知识，这些都是学习和提高文化的有利条件。但是他们一般担负着比较繁重的工作任务，并且要参加比较多的社会活动，空余时间有限，精神不易集中，这是他们的主要困难。因此剧团领导上和文化主管部门应该针对这种情况，采取有效的办法来帮助他们坚持文化学习。必须适当减轻他们的工作负担，特别要减少过多的会议和不必要的兼职，保证他们有一定的时间从事文化学习。同时，要注意他们的健康。还应该根据他们各自不同的情况加强个别辅导。必要的时候，应该采取包教包学的办法进行个别教学。还应该善于鼓励和表扬他们学习文化的积极性和学习成绩，来影响和带动一般演员的文化学习。

四、学习文化不是一朝一夕能够完成的，必须长期坚持不懈才能收到效果；而剧团演员的文化学习，又只能采取业余学习的方法，这就必须经常注意加强学习中的思想教育工作。要采取措施，不断地鼓励、巩固和提高学员的学习情绪，改进教师的教学质量和教学方法。应当在学习前做好充分的思想动员工作，在一定时期应当总结学习的成果和经验，表扬和鼓励学习得好的单位和个人。应当经常关心教师和课外辅导员的工作情况，听取他们的有关建议，解决他们的困难和问题，组织他们交流教学经验，帮助教师参加当地扫盲协会和教育部门举办的教师进修活动，特别要注意表扬和奖励优秀的和有成绩的教师和教学辅导人员，使他们能够努力不断地提高教学质量，做好教学工作和辅导工作。

五、对于剧团的文化学习，当地文化主管部门应当有全面规划。应当按照循序渐进的原则，在办好识字教育的基础上，逐步把演员的文化水平提高到小学、初中的文化程度。目前剧团文化学习的重点是扫除文盲，但是对于已经脱离文盲状态而文化程度还低的人，也应当分别情况，给他们开办高小班、初中班，并且要经常鼓励和指导他们练习使用文字。当地文化主管部门应该注意统一安排各个剧团的文化学习。应该帮助有条件单独举办文化学习的剧团积极开办适当的班次，对于没有条件单独举办的剧团，应该组织他们合办。应该通过调查研究，根据本地区艺人的文化程度、扫盲工作和业余教育的进行情况，现有的和可能组织的教学力量和辅导力量等等，制订文化学习的全面规划，确定逐步进展的目标和具体的实施步骤，有计划、有步骤、有重点地加以实行；并且要根据扫盲工作的发展情况，不断地修正自己的规划。这项规划应当上报所在地区的人民委员会，以便纳入地区的全面规划以内，加以统一安排。

六、文化部门在进行剧团演员、零散艺人及所属其他单位的扫盲工作时，都必须同当地扫盲协会、教育部门、工会、青年团、妇联等紧密配合起来进行，在制定扫盲的全面规划时，应当和他们共同商量。在工作的进行中间，应当努力争取扫盲协会和教育部门的帮助，特别在组织教师的进修、供给教材和教学参考资料以及有关教学的业务指导等方面，一定要请他们大力支持。要求有关的基层工会组织和青年团组织，动员和鼓励会员、团员努力学习，按期完成学习计划；同时监督剧团行政保证业余学习的时间，并且帮助剧团行政合理地安排剧团内排演、演出、学习、会议等各种活动，使能正常地有秩序地进行。

七、进行扫盲工作应该根据艺人的志愿，不得强迫；对年老和身体病弱的，更加不要动员他们参加扫盲学习。

八、各地文化主管部门和剧团行政，应当把扫盲工作列为日常工作，定期加以研究、讨论、总结和推广成功的经验，克服缺点，及时解决问题，并且必须指定负责干部一人主管这项工作。各省、自治区、直辖市文化局在接到这个指示后，应当立即制定执行计划下达和执行。执行计划望报告文化部。

文化部关于对民间职业曲艺、杂技、木偶、皮影等艺术表演团体、班、挡进行登记和加强领导的指示

（一九五六年十二月二十八日）

(56)文钱艺曲字第22号

各省、市、自治区文化局(厅)：

一、曲艺、杂技、木偶、皮影等表演艺术是我国优秀的艺术遗产，有悠久的传统和特殊的风格，是分布最广、最深入群众的艺术形式，也是活跃人民文化生活和进行宣传教育的有力武器。几年来，在党和政府的领导和关怀下，按照“百花齐放，推陈出新”的方针，这些艺术都得到一定的发展，艺人的政治觉悟和艺术水平也有所提高，但是由于过去我们对他们的情况了解不够，缺乏具体领导和明确和管理办法，以致使他们的业务活动受到许多限制，有些地方对这类艺术形式和艺人还产生了排斥和打击的现象，因而使一般艺人的生活发生困难，演出水平得不到提高。其中有些艺术形式已很衰落，甚至有绝灭的危险。为了继承和发展这一部分民族艺术遗产，满足广大人民的需要，对他们应该大力保护，加强对他们的关心和领导，帮助他们解决现有的困难，使他们的生活和业务活动，也能逐步得到适当的安排，更好地为社会主义建设服务。

二、为了给全面的安排和提高业务创造条件，可以首先进行登记工作。通过深入了解情况，加强领导和管理，使他们业务更好地得到发展。凡是属于民间职业性质的曲艺(包括各种说唱艺术及相声、清唱等)、杂技(包括魔术、马戏、武术等)、木偶和皮影等艺术的表演团体、班挡和分散艺人，对他们均应进行登记，并发给“登记证”。有些虽然兼营商业或其他职业但以表演艺术为主的职业团体、班挡和艺人也应该准予登记。其他不属于艺术表演团体和班挡的团体和个人(如单纯展览动物的动物园和不会说唱与演奏的盲人)以及以经商为主，用说唱作招徕手段的人，则应分别不同情况，归入其他主管部门当作一般社会问题处理，不作为艺人进行登记。对于农村中以农业为主的半职业艺人，可由各地根据具体情况制订管理办法，必要时可在农闲期间发给“临时演出证”。登记时一般应以原有团体、班挡的名义向成立所在地的市、县文化主管部门申请，原来单独活动的艺人，也可以用个人名义向经常演出地区的文化主管部门申请登记。

登记是全面安排和提高业务工作的第一步，为了避免混乱，不宜同时进行组织整顿。

登记前必须作好宣传工作，使艺人明了登记的目的和意义，指出其发展前途，解除各种思想顾虑，使他们主动地前来登记。由于这些表演艺术团体、班挡的情况相当复杂，登记前应主动争取当地党委的领导和工商、民政、公安等有关部门的配合。艺人多的地方，可分批分期地进行登记。

三、在登记的管理中，应尊重这类艺术表演团体、班挡和艺人传统的业务特点和活动特点，照顾他们工作上的方便：

曲艺艺人是独立的艺术劳动者，他们的传统习惯多数是以单独活动为主；有时也或结合成临时合伙说唱小组，或联合少数其他的文艺工作者，如魔术、杂技等组成演出单位，但也都是小型的临时性的（只有少数大中城市才有规模较大的曲艺团）。所以他们活动具有轻便灵活、易于深入群众的特点，决不要强调“集体化”或“合作化”，进行合并，组织成大的团、队，造成既对群众不便，又影响艺人的收入的情况。城市人口集中，可根据他们的自愿，适当地组织他们在固定的场所演出，即使这样，也还必须允许他们流动演出。杂技艺术以班、挡为单位活动的居多；有些较大的团体也是由各个有独立性的节目的班挡合并组成的。在登记后对于活动过于分散而影响艺人的演唱效果、收入和生活的班挡、艺人，在艺人自愿原则下，也可组织成为一定的共和班性质的演出团体，但同时对有单独活动能力而又不愿参加团体的艺人，不应加以干涉。在演出方式上，他们的限制小，便于流动，可以多让他们作巡回演出。木偶、皮影艺术从性质上看虽近于戏剧，但他们的班社组织都保持短小精悍的传统特点，扁担戏（布袋戏）的艺人原来是单独活动，仍允许他们按照原有方式活动。

四、应该采取有效措施，逐步加强对这些艺术表演团体和艺人的领导和管理，首先要逐步地解决他们当前的实际困难，再进一步做好全面安排工作，在条件许可时，在登记过程中就可逐步进行，不必等登记完成后才开始做。

1. 目前各地对此类艺术表演团体、班挡、艺人的歧视、排斥现象还相当严重，经常对他们的活动给予很多干涉和为难，因此登记后对艺人和团体的合法权益（如公民权、演出权）必须切实加以保障，对他们正常的业务活动给予方便和支持。

2. 艺人生活特别困难的，必须结合登记，按照本部所发的“关于对民间职业艺术表演团体和民间职业艺人进行救济和安排的指示”中的原则和办法予以救济。

3. 各地应尽快地扩大和丰富这类艺术表演团体和艺人的上演节目，打破过去的清规戒律，除内容确属反动和有严重毒素的节目外，一般的应该允许他们演出。对于基本上没有问题但还有缺点的节目，应该慎重地进行整理和修改。各省、市文化行政部门应指派专人帮助艺人发掘整理原有的传统节目，组织新文艺工作者及艺人创作新的节目。

五、全面安排工作拟于明年召开专门会议予以研究。在全面安排以前，各地除对现有的职业团体、班挡和艺人进行登记与管理外，一般应暂停发展（原是职业艺人另行组班者

在外）。如再有人申请转为职业艺人或组成职业剧团、班挡，要对他们的业务质量及人员成分进行比较严格的审查，以免盲目发展，造成各方面的困难。

六、本指示仅是本部对此类艺术表演团体、班挡和艺人在进行登记和加强领导方面的原则性意见，具体的登记管理办法应由各省、市根据本地区的具体情况自行制订，报同级人民委员会批准施行，并报本部备案。本部将选择各地在这一工作中比较成功的经验随时加以通报，以供各地文化主管部门参考，各地应争取于一九五七年上半年完成登记工作，并作出总结报部。

中华人民共和国文化部
召开全国曲艺工作会议的通知

(57)文夏艺曲字第 595 号

各省、直辖市、自治区文化局(厅)：

曲艺是我国传统艺术之一，拥有广泛的群众基础。解放后几年来，广大艺人在各级党与政府的领导下，积极参加历次社会改革运动，政治觉悟和艺术水平均有提高，特别在抗美援朝和其他慰问活动中表现了高度的爱国心，在配合各项政治宣传和活跃人民文化生活上作出许多贡献。但是几年来，由于我们对于曲艺艺术的重视不够，特别是没有认识到曲艺具有短小精悍，便于深入到许多偏僻地区活动，为广大劳动人民所热爱，因而较之其他艺术形式更加易于普及的特点，致使曲艺艺术长期没有得到应有的重视，缺乏经常的领导和管理，对艺人的工作和生活条件缺乏全面的安排，使曲艺没有得到充分的发展。为了使这一深为群众喜爱的艺术形式，今后在“百花齐放、百家争鸣”的方针下，进一步得到发展与提高，以便更好地满足广大人民文化生活的需要，并积极为建设社会主义服务；我部决定在今年 11 月初旬召开全国曲艺工作会议。

一、此次会议的目的主要是检查解放后几年来曲艺工作的成绩和存在的问题，交流各地在领导管理等工作上的经验(包括登记工作和救济工作)，以便在尊重其传统习惯和活动特点的原则下，明确曲艺工作的方向；研究在登记以后如何进行全面安排，和繁荣曲艺节目等问题。因此这次会议的具体任务主要是：进一步明确曲艺的发展方向；加强领导管理和艺人本身组织工作(包括继续提高艺人的政治水平和业务水平等工作)；解决培养第二代的问题；改善艺人工作条件(指演出场所和活动方式等)；以及如何进一步开放和繁荣

演出节目等问题；在会上还打算对本部明年第一季度举行的全国曲艺会演（此事另有通知）的筹备工作交换意见。

二、出席会议的成员为各省、市、自治区文化局艺术科（处）长，或具体负责曲艺工作的干部；有代表性的名艺人（包括老艺人及年青演员）；以及省、市级地方曲艺协会（或联合会、改进会）的负责人。除各文化局必须根据上述要求指派干部参加外，有代表性的名艺人和地方曲联、曲协、曲改负责人由各省、市选派一至二人参加（曲艺品种较多的大市可酌情增一二人），没有此类人员的省、市可以不选派。如有名艺人又是曲联、曲协、曲改负责人，可兼用两种身份参加会议，不必另行增选。

三、为了使这次会议能够根据实际情况和存在问题提出对曲艺工作的全面安排方案和有效措施，需要各地文化主管部门协助我部作好会前的准备工作。为此，在各地接到本通知后，除应按本部 1956 年发出的关于登记工作的通知所规定的期限完成登记工作并作出总结于 8 月底以前报部外，总结中还应着重针对上述准备在会议上解决的问题，将你局在实际工作中所取得的经验和遇到的问题，以及今后如何进行各项安排措施的具体意见提出（此材料可按城市和农村两种类型分别写清楚）。各地如有已经举行过地区会演的，也希望将会演总结一并送来。

希望接到本通知后，即行结合当地具体情况进行研究，及早着手准备。

中华人民共和国文化部

1957 年 7 月 1 日

中华人民共和国文化部
关于召开曲艺工作会议及举行第一届全国
曲艺会演的通知

（58）文刘艺曲字第 126 号

各省、直辖市、自治区文化局（厅）：

去年 7 月 1 日本部曾通知各地于 1957 年 11 月召开全国曲艺工作会议，后因全国反右派斗争推迟举行。现决定这个会议于今年 8 月召开，并于会议之前（也在 8 月）先举行第一届全国曲艺会演。关于曲艺会演的目的、名额分配原则以及如何选拔节目等问题，将于最近另行通知。现在就曲艺工作会议作如下补充通知：

一、这次会议着重研究在新情况下，曲艺如何深入工农（特别是深入农村），为社会主

义革命和社会主义建设服务的问题。要解决的具体问题及出席会议的成员仍参照我部去年所发的(57)文夏艺曲字第595号通知。但鉴于杂技、木偶、皮影等流散艺人的工作尚远赶不上我国社会主义革命和建设的形势的发展，会议也要抽出一定时间对杂技、木偶、皮影等流散艺人的安排和管理问题进行讨论和研究。希各地对这部分艺人的情况和问题加以整理，对这方面的工作经验加以总结，写成书面材料，连同今后进行安排和管理的具体意见，于4月1日前报送我部艺术事业管理局。

二、据我们初步了解，解放以来，不少地区在发展曲艺、杂技、木偶、皮影事业方面已取得一定的成绩，有些地区在帮助艺人提高政治、文化、业务水平，组织他们上山下乡演出，帮助他们挖掘、整理、改编传统节目，解决艺人活动场所，培养第二代等方面已取得一定的经验。为了通过这次会议相互交流经验，也请各地按以上专题写出书面材料，于6月15日前报送我部艺术事业管理局。

中华人民共和国文化部

1958年2月3日

北京市文化局
关于举行全市曲艺会演的请示

(58)文编字第3号

北京市人民委员会：

自1949年北京解放以来，由于党和政府对曲艺工作重视，曲艺有了很大发展，特别是1949至1953这四年间，许多作家写反映现实生活的曲艺作品较多，演员上演的也多，曾一度在艺人中造成上演新段子的热潮，使曲艺真正成了社会主义宣传的轻骑兵，配合了各项政治运动。其中出现了如："维生素"、"结婚与离婚"、"黑姑娘"、"考神婆"、"董存瑞"、"黄继光"、"四枝枪"等受到群众欢迎的段子，直到现在仍在艺人中当作保留节目上演着。在这一时期表演艺术及舞台作风也都有了不同程度的改进和提高。

但是自1953年后，反映现实生活的新作品便逐渐减少，演员中的"上新活"、"演新段"的劲头也不如过去足了。加上文化局在这时期抓的不够紧，演员中上演反映现实生活的新段子场次也相对地减少。在这一时期曲艺的艺术改进上进展得也比以前慢了。

去年山东、天津等地进行了曲艺会演，给曲艺艺人很大鼓舞。目前我市艺人也要求举

行一次会演。同时中央文化部在本年的工作要点中，已确定于今年 8 月举行全国曲艺会演，须要我市派出参加会演的曲艺代表团。

根据以上情况，为了繁荣曲艺的上演节目，特别是加强反映现实生活的曲艺作品的创作及上演，把我市的曲艺工作提高一步，使曲艺更好地为首都劳动人民服务，发挥曲艺作者及演员的积极性，拟于本年 6 月举行一次全市曲艺会演，并在这次会演的基础上选出参加全国会演的代表团。

这次会演，对优秀的节目，尤其是反映现实生活的好作品拟给以奖励。同时为了发动和鼓励曲艺创作，拟于“北京日报”、“北京文艺”联合举办一次征求曲艺作品的征稿工作，对优秀的作品，拟给予一定的奖金。是否可行，请批示。

附件：市第一届曲艺会演计划（草案）乙份

1958 年 2 月 4 日

中华人民共和国文化部
关于今年 8 月初在北京举行全国曲艺会演的通知

(58)文刘艺曲字第 231 号

各省、直辖市、自治区文化局(厅)、中央人民广播电台说唱团、中华全国总工会宣传部、中国人民解放军总政治部宣传部：

为了繁荣曲艺艺术，使它在我国社会主义建设事业大跃进的形势下，充分发挥教育群众和满足群众日益增长的文化娱乐要求的积极作用，有力地为社会主义服务，我部曾以(58)文刘艺曲字第 126 号文通知各地今年 8 月初在北京举行全国曲艺会演。现在就会演的目的、规模及节目的选拔等问题作如下通知：

一、会演的目的：

根据“为工农兵服务”、“百花齐放、推陈出新”的方针，检查几年来曲艺新节目的创作的传统节目的发掘、整理、改编情况，推广一批为工农群众所喜爱的优秀节目，交流创作、整理、改编的经验，奖励成绩优良的艺人和作者，鼓励全国曲艺工作者在工、农业生产大跃进的新形势下，鼓足革命干劲，大力繁荣艺术创作，增强艺术实践，上山下乡下厂下部队为工农兵演唱，以创作和演出的大跃进来更好地为工农兵服务，为社会主义服务。

二、参加会演的人员：

1. 艺术表演和伴奏人员以300人为限。根据勤俭办事业的方针和曲艺种类繁多但很多曲种形式短小精悍的特点，这次会演要既能包括各地主要曲种，又不使规模过大，你省应派　　　名代表及　　　名观摩代表参加会演。为了尽量精简人员，各地在选拔节目时，应以本地区土生土长且目前又较为流行的曲种为主；对外地流传来的在群众中影响较大的曲种和有卓越演唱技能的名、老艺人也必须予以适当照顾；伴奏人员更应力求精简，不应过分强调提高艺术质量，而带来过多的伴奏人员。

参加会演的代表必须是已经按照政府规定进行了登记的职业艺人，没有进行登记工作的地区，不受这个限制，可由文化局负责选拔后统一在人员名册上注明。所有代表的政治情况一律由各地文化局负责审查。

2. 观摩人员应尽量包括曲艺工作干部及曲艺创作人员。参加全国曲艺工作会议的人员可按照我部所发(57)文夏艺曲字第595号关于曲艺工作会议的通知中的规定，提前随团来京参加观摩，他们可不包括在上述观摩人员的数目之内。

3. 参加大会的演出人员和观摩人员以省、市、自治区为单位组成代表团，部队总工会系统各组成一个代表团，代表团的团长应尽量以参加全国曲艺工作会议的负责人兼任。

三、参加会演的节目：

1. 节目选拔的标准：首先，要选拔反映我国当前生活、斗争并为工农兵群众所喜爱的节目；其次，也必须选拔一些具有代表性和独特艺术风格或有较高表演技术的优秀传统节目。在目前反映我国当前生活和斗争的新节目还远少于传统节目的情况下，各地应及时组织创作力量，大力开展新节目的创作和传统节目的发掘、整理、改编工作，并争取在这次会演中，反映现实生活斗争的优秀新曲目，最低不少于节目总数演唱总时数三分之一。

2. 节目选拔办法：各省、市、自治区可根据本地区的具体情况采取各种各样的方式方法进行选拔，如举行小型的曲艺会演，组织选拔小组到重点地区选拔，在已发现的优秀节目中加以挑选，等等。选拔时必须既要求节目的思想性和艺术性，也要求演唱人员的政治面貌清楚，同时必须注意人力物力的节约。各地参加会演的节目由各地自行审核决定后详报我部艺术事业管理局，必要时，艺术局与各地文化局商量后作必要的调整。

3. 为争取会演时间不超过十天，各地参加会演节目的演唱时间，一般在半小时到一小时，具体分配给你省演出时间共80分钟，节目数目在此规定时间内自行决定。

四、评奖问题：

为了鼓励曲艺创作，会演时准备评奖。关于创作奖，因为1956年本部发出(56)文夏艺曲字第15号关于征集推荐曲目评奖的通知后，有些地区虽已推荐来了一批节目，但几年来创作、改编、整理的节目很多，这次不可能全部参加会演，所以，会演大会的曲目拟连同各地推荐的曲目(未推荐的省、市仍应推荐)，统一于今年年终进行评奖。至于表演、伴奏，由于会演人数的限制，各地较优秀的艺人不可能全部参加，如由中央评奖，恐不能全面照

顾，各地考虑是否可以自行评奖，中央不再评奖。——评奖的原则和办法另订。

五、各地接到本通知后，应立即进行会演的准备工作，于6月15日前最后选定参加会演的节目和人员，并至迟于6月25日前将下列材料寄到本部艺术事业管理局：

1. 代表团名册（包括表演、伴奏人员和观摩人员等）三份。名册内注明代表的姓名、性别、年龄、艺龄、民族、籍贯、演唱曲种、每月平均收入、政治面貌、工作职务（在演唱组织或社会团体担任的职务），经常活动地区等。

2. 节目单1份。内容包括节目名称、作者（要注明系原著、改编、口述、整理或创作）、演唱者、伴奏者、主要唱词、内容提要、演唱时间、曲种、曲种流行地区。

3. 节目脚本10份。

4. 如果必须由大会准备特殊道具，应寄来必要的书面说明。

六、经费：

1. 各地选拔节目、编印文字资料所需经费以及代表团参加会演的往返旅费，均由各省、市、自治区文化局自行解决。大会只负责会演期间的住房费及演出所需要费用（观摩代表房费自理）。

2. 会演期间所有与会人员，凡是在大会吃饭的，均须缴纳伙食费。如有个别演唱、伴奏人员因生活困难，无力缴纳全部伙食费的，由代表团提出，经过一定的申请和批准手续，大会可酌予补助。

3. 所有代表均须自带全国通用粮票。

七、来京报到日期另行通知。

中华人民共和国文化部

1958年3月19日

中华人民共和国文化部　中国文学艺术界联合会
关于召开全国曲艺工作者代表大会的联合通知

(58)文刘艺曲字第436号

(58)文办字第718号

各省、直辖市、自治区文化局（厅），各省、直辖市、自治区文联：

我国曲艺形式有二百余种，已经登记的职业艺人约有五万余人。目前需要把这一支庞

大的艺术队伍进一步组织起来，使之有力地为社会主义革命和社会主义建设服务，为工农兵服务，1949 年全国文学艺术工作者第一次代表大会以后，成立了曲艺改进协会筹备委员会，1953 年第二次全国文代大会以后，成立了中国曲艺研究会，都已经做了很多工作。现在文化部决定于 8 月 1 日起举行全国曲艺会演和曲艺工作会议。这两个会可以汇集很多有代表性的曲艺艺人、曲艺写作者及曲艺工作干部，在此期间召开曲艺工作者代表大会，在节约经费、代表的时间方面及工作协作等方面都是很便利的，是符合多快好省地建设社会主义的原则的。因此成立了曲艺工作者代表大会筹备委员会进行筹备工作，并决定于 8 月全国曲艺会演及曲艺工作会议期间同时举行全国曲艺工作者代表大会。这三个会将互相协作、密切配合，成为一个整体，又各有重点。曲艺工作会议着重解决曲艺工作的方向、方针等方面的问题，曲艺会演着重解决繁荣创作等方面的问题，曲艺工作者代表大会着重解决把艺人组织起来等方面的问题。三个会的具体会议程将统一安排，另行通知。兹将代表大会的任务及注意事项，通知于下：

一、曲艺工作者代表大会的任务是：结合全国曲艺会演和会议，团结全国曲艺工作者，贯彻建设社会主义的总路线和“百花齐放，推陈出新”的文艺方针，坚决为社会主义服务；交流各地曲艺创作，发展现代曲艺节目，发掘曲艺遗产，改编整理传统曲艺节目及改进曲艺艺术的经验；并建立曲艺工作者的全国性的组织，以协助政府文化部门，推动和发展曲艺工作。

二、代表大会的代表定为 225 人。除各地有代表性的演员、伴奏职业艺人外，有作品流行的曲艺作者及有成绩的曲艺工作干部应占相当的名额。

三、代表名额的分配以省、直辖市、自治区及中央直属机关的曲艺团体为单位，你市应分配代表 10 名。

四、大会代表除在曲艺工作上具有一定的成绩外，并应具备历史清楚，拥护党和社会主义等政治条件。选派代表时也要注意新生力量（青年）及妇女的数量。

五、大会代表应尽量包括在曲艺会演代表、观摩代表及曲艺工作会议的代表中。个别的具有代表资格、难以包括在上述人员中者，经过我们批准后亦可选派前来，但数量要少，以免增加经费开支。

六、各地代表名册〔包括履历表、姓名、年龄、性别、籍贯、擅长何种曲艺及工作（写作者应引举重要作品）及政治情况等项〕，希于 7 月 28 日前送曲艺工作者代表大会筹备委员会（北京王府井大街 64 号），并根据务虚的精神，就艺人思想改造、创作经验、传统曲艺的发掘整理、曲艺表演艺术及音乐的改进等专题准备发言（如已准备好在曲艺工作会议和曲艺会演中发言，就不必另外准备）。

中华人民共和国文化部　中国文学艺术界联合会

1958 年 7 月 18 日

北京市文化局
关于选拔参加全国曲艺会演
节目和演员的请示

(58)文编字第8号

北京市人民委员会：

自6月2日至18日举行了北京市第一届曲艺会演，参加者共156人，节目105个。

在会演中贯彻了以反映现代生活为主及发展曲艺艺术的精神，从内容来看，反映现代的节目共69段，占全部节目的65.6%。在单段节目中，现代内容的占73%。在评鼓书节目中，现代内容的占47%；评鼓书反映现代生活的比重比较少些，这是因为过去现代节目很少，而创作一部长篇评鼓书又须花费较大的艺术劳动。

在音乐上，也有了新的创造，如刘田利演唱的西河大鼓"刘洪彭亮双杀敌"，孙书筠的京韵大鼓"罗盛教"，新岚云的"刘胡兰"，花莲宝的梅花大鼓"新媳妇下地"，尹福来、刘淑慧的"接媳妇"等，都在原有的音乐基础上加以改革，收到了很好的艺术效果，发展了曲艺音乐。

根据文化局批准的评奖办法，经过评奖委员会评定，奖励了63个节目，其中有文学创作奖17个，音乐创作奖5个，表演奖59个，伴奏奖16个，另外对从事曲艺工作多年，并对曲艺事业者有突出贡献的霍连仲、王傑魁、白凤岩、白凤鸣、侯宝林、谭凤元等6人给以荣誉奖。

在会演的基础上经过文化局、中央广播说唱团的领导及一部分曲艺工作者共同研究，选拔出我市参加全国曲艺会演共27人，名单及节目如下：

曲　　种	节　　目	演　　员	伴　　奏
相　　声	活动的家	马季、刘宝瑞	
相　　声	新书迷	王世臣、高德明	
快　　板	神仙末日	高凤山	
单　　弦	扫　　松	谭凤元	韩德福
单　　弦	礼拜天	马增蕙	钟德海

曲　　种	节　　目	演　　员	伴　　奏
京韵大鼓	李逵夺鱼	良小楼	韩德福、钟德海
京韵大鼓	罗盛教	孙书筠	钟德海、钟少亭
梅花大鼓	新媳妇下地	花莲宝	白凤岩、钟德海等
山东琴书	装灶王	王月华、刘淑敏	李金山等
北京琴书	一锅粥	关学曾	吴长宝等
奉　　调	婆媳见面	魏喜奎	韩德福、宋志诚
西河大鼓	推土机上传佳信	马增芬	马连登等
西河鼓书(长篇)	小春下书	刘田利	刘田丰等
评书	舌战小炉匠	陶湘九	

以上节目及人员是否适宜,请批示。

1958年7月24日

中华人民共和国文化部
关于举行小规模的优秀曲艺节目
汇报演出的通知

(59)文艺夏字第1142号

北京、上海市文化局,河北、山东、湖北、四川、江苏省文化局,中国人民解放军总政治部宣传部文艺处,中央广播事业局:

我部为了解一些省(市)1958年大跃进以来特别是在庆祝建国十周年献礼演出的曲艺节目情况,并借此座谈交流关于创作、整理和表演等方面的经验,以推动今后曲艺工作的发展,计划于今年12月中旬(日期确定后,另行通知)在北京举行一次小规模的优秀曲艺节目汇报演出,现将关于此次汇报演出的有关事项通知如下:

一、规模:此汇报演出拟选调七个地区和部队、广播系统曲艺单位的演员共计50人左右参加,节目以三场晚会为限,各单位具体人数及分配数时间待各单位将节目、演员推荐来后再行通知。

二、参加汇报演出的节目须是参加庆祝建国十周年献礼演出的优秀曲目(题材包括现代和传统),每个节目的演唱时间应以15—20分钟为限,优秀的中、长篇曲目的文学脚本也请加以推荐,但不演出。

三、汇报演出节目请尽量选派优秀演员担任演唱。除名老艺人外,还要考虑选派建国十年来在党的培养下成长起来的青年演员和正在学习期中的学员担任演唱。

鉴于各地优秀曲目多少不等的情况和根据此次汇报演出应少而精的原则,请各地于推荐优秀曲目的同时,并请提出每个节目演唱时的人数(如几个节目中演员有重复的应详细注明)和演唱时间,以便我们在选定曲目和演员时全面考虑和安排。

各地接通知后,希立即组织有关专业人员对参加汇报演出的重点节目进行整理和加工,并在选定后于11月25日以前将节目(包括演唱时间)和演员名单报部审核。

中华人民共和国文化部

1959年11月14日

文化部关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知

一九六一年九月二十日

(61)文艺平字第1371号

各省、市、自治区文化局(厅):

建国以来,各地区挖掘和整理戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作有很大成绩。有许多戏曲、曲艺传统剧目、曲目已经被记录和保存下来,有些将要失传的剧种、曲种也得到恢复,这为戏曲、曲艺研究工作和社会主义新戏曲、新曲艺的创作积累了极为宝贵的材料;其中有不少传统剧目、曲目,经过整理、改编,提高了思想性和艺术性,已经成为剧团和曲艺团体的优秀保留节目。但是,在挖掘继承工作中还存在一些问题:有些剧目、曲目现在只有个别老艺人还能记忆或表演,他们年岁已高,一旦故去,这些遗产就有失传的危险,必须立即抢记下来,但有的地区还未采取具体措施进行这项工作;有的剧种传统剧目很丰富,还没有组织力量认真进行挖掘,或者只挖掘了一部分剧目就停顿下来;有的剧种传统剧目和表演技巧十分丰富,但由于把过多的精力放在搬演和改编其他剧目的工作上面,以致对本剧种的遗产挖掘记录和整理改编工作反而注意不够;有的地区对已记录下来的剧本、曲本和资料缺乏妥善保管办法,以致辛勤记录的资料常有散乱丢失。为了更好地挖掘和继承戏

曲、曲艺遗产，繁荣戏曲、曲艺创作，使戏曲、曲艺艺术更好地为社会主义事业服务，各地文化部门必须进一步加强挖掘戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作，现在提出以下几点意见，请参照办理：

一、挖掘戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作主要是：(1)对各种不同的剧种、曲种不同的技术流派和各种体裁的传统剧目、曲目，以及有特点的唱腔、曲牌、表演技术、脸谱、服装、道具等，都应当根据不同情况，分别采用笔记、画图、记谱、录音、照相等方法，认真地如实地记录下来。其次，(2)对老艺人独特的表演技术，和艺术表演经验，应当派人听他们口述，作出记录，有些表演技术无法用文字表达，应当有计划地组织青年认真学习。对有特殊造诣的个别老艺人的卓越表演，有摄影厂的地区可以报经文化部批准后拍摄记录电影。还有，(3)对老艺人所知道的有关剧种、曲种，有悠久历史的戏曲班社、剧团、剧场、书场的史料、艺术创造方面的掌故、口诀、戏曲曲艺术语、名艺人和剧作家、评书家的历史、师承、轶闻以及训练演员的方法等，这些对于研究戏曲史、曲艺史和批判继承戏曲、曲艺遗产都有很大参考的价值，也都要尽可能地记录下来。此外，对于各种手抄秘本、孤本和现已少见的戏曲书刊、唱本的搜集工作，也应当注意。

二、目前，在挖掘继承戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作方面，有很多工作要做，各地方各剧种、曲种的具体情况多有不同，因此各地区应当根据当地具体情况，区别先后，有计划、有步骤地进行。很多戏曲、曲艺传统剧目、曲目是在艺人中口传心授的，从无记录，必须首先把有失传危险的剧目、曲目从老艺人口中记录下来。在剧种、曲种较多的地方，应当首先集中力量挖掘本地区特有剧种、曲种的传统节目。有些剧种、曲种年代较短，传统节目如果不多，则不要勉强去做挖掘工作，并要防止弄虚作假；有些剧种、曲种传统节目如果大部分已经挖出，则应在继续挖掘的同时，更多注意节目的整理工作。

三、戏曲、曲艺传统节目的唱词、道白中有不少优秀的健康的东西，但是其中也有不少封建、迷信的思想，低级、猥亵、不健康的情调和文理不通的辞句，在记录时，不论是精华部分或者是糟粕部分，都应全面地如实地记录下来，先不要随便修改，以便于以后能对剧目、曲目作全面的研究。有关领导部门应向老艺人和记录者说明这样做的必要性，打消不必要的顾虑。对剧本、唱本中个别难懂的方言、土语，记录者应尽可能作出注释。无法写的字，可用拼音字母或同音字代替。对少数民族剧种、曲种的剧目、曲目挖掘工作，如可能，最好用本民族的文字作记录，然后再进行翻译。

四、记录下来的剧目、曲目资料和搜集到的剧本、唱本，在有印刷条件的地区，应当复印少量副本(如50—100部)，作为内部资料，分送文化领导部门艺术研究机关和少数编剧人员研究参考并作为进一步整理加工和改编的资料(每种送文化部两本)；在没有印刷条件的地区，也应当组织人力手抄几份副本保存(每种送文化部一本)。

五、在挖掘传统剧目、曲目工作中，对剧目、曲目口述者和记录者，应给予合理的报酬。

此项开支以及进行复印、抄写、录音、照相等所需的工本费，由省、市、自治区文化局(厅)拨款解决。款项可列入年度艺术事业经费预算中。今年不能解决的，可安排几年计划，分年度解决，实在特殊困难的可由省、市、自治区文化局(厅)作出计划，报请文化部协助解决。

六、各地区应重视剧目、曲目资料的保管工作，对搜集到的剧本、唱本、资料等，各地应指定有关部门专责保管，订出切实可行的保管借阅办法。对已搜集到的剧目、曲目资料应编目造册，连同剧本、唱本、资料的副本报送省、市、自治区文化局(厅)备案，同时抄报我部(没有印本抄本的可先报目录)。

七、挖掘传统剧目、曲目工作是项长期的、复杂的、细致的工作，各地文化部门必须加强领导，组织力量(特别要注意发挥艺人积极性)，有计划地进行，并及时总结经验。经验总结望抄告我部。

文化部关于在进行挖掘戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作中要注意老艺人的身体健康的通知

一九六一年十二月九日

(61)文艺齐字第1783号

各省、市、自治区文化局(厅)：

我部于今年9月20日发出“关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知”以来，许多地区均进一步积极地进行了这项工作，老艺人在这项工作中非常积极、热情，大批将要失传的传统剧目、曲目和表演艺术不断地被挖掘出来，这些成绩的取得，对于今后进一步繁荣戏曲、曲艺艺术将会发生很好的作用。但是，在进行这项工作中，由于近几年老艺人觉悟提高，对此事非常积极热情，传授徒弟，口授材料日以继夜，不辞辛苦，同时也有个别地方要求过急，布置工作过多，以致有些老艺人感到精神紧张和身体过度劳累，对这一现象，如不及早注意，将产生不好的后果。为此，我们建议：各地今后仍应继续积极进行传统剧目、曲目的挖掘工作，但进行工作时，务要注意保护好老艺人身体健康，向老艺人及帮助老艺人进行挖掘工作的同志们说明这样做的必要性，并采取具体措施，勿使他们过分劳累、紧张。

北京市文化局
函告我市挖掘整理戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作的情况

(62)文艺字第90号

中央文化部：

你部1962年1月26日(62)文艺字第124号文收悉。

关于对戏曲、曲艺传统剧目的挖掘和整理，我市过去曾陆续作过一些工作。在方法有两种情况：一、建立专门机构，从事挖掘、整理戏曲、曲艺剧目、曲目和老艺人的表演经验。二、各个剧团根据本身情况，以现有演员经常挖掘展览本身拿手好戏，通过鉴别，然后上演，丰富上演剧目。同时对其中一些优秀剧目，指派演员学习继承，几年来取得了一些成绩。根据统计：仅原北京市编导委员会已挖掘搜集京剧传统剧目约1600个，出版京剧汇编90集，计403个剧目。记录出版了《徐兰沅操琴生活》一、二集，《刘鸿声的唱腔艺术》、《侯喜瑞学戏与表演》、《钱宝森表演艺术杂谈》等五本老艺人艺术经验和七本艺术讲座。即将出版的还有《筱翠花花旦表演艺术》等。此外，个别剧团如北昆剧院也记录整理一些老艺人的艺术表演经验。

各个剧团通过不断挖掘展览演出，保留剧目逐渐丰富，青年演员通过学习，表演技巧也有所提高。

但是，总的来看，工作中还是存在着缺点的，表现在：

缺乏长远的整体规划。各剧团中的挖掘工作是时断时续，没有较经常地进行。专门机构限于人力的情况，对于挖掘工作，还限于"抢救"方面。

鉴于以上情况和根据你部通知的精神，我市今后拟进行如下工作：

一、在北京戏校研究室基础上，建立北京市戏曲研究所，负责北京戏曲、曲艺剧目、曲目和表演经验以及发展源流等问题，进行挖掘记录、整理和研究工作。同时规划本市这方面的工作，并对各剧团在此工作上进行指导。这个所目前正在筹备，三月份可正式成立。

二、布置各戏曲、曲艺团体将本身的传统剧目进行摸底。并制订出挖掘、整理规划，以便今后分批分期地进行。此工作第一季度完成。

三、对于老艺人的表演技巧。结合培养青年演员，制订计划，指派演员，进行学习。对于我市的几个青年剧团如中国京剧院四团、北京戏校实验京剧团、北京青年河北梆子剧团

以及北昆剧院等单位，根据情况规定一定的学习继承任务，在工作中对继承、学习都安排一定的比重。

四、对于老艺人的艺术经验，除戏曲研究所进行外，布置各个剧团安排一定人力和时间，进行记录、整理。并纳入全市计划。

我们认为这一工作比较艰巨、繁重，需要根据不同情况，采取不同方式和方法，逐步开展起来。但是在物质方面如胶片、纸张等，还有一定困难，希望你部给以支持。今年需要的胶片前已专文报部，望早日批下。

北京市文化局

1962年2月22日

国务院文化组关于举行华北地区文艺调演的通知

一九七四年一月十三日

文发(1974)1号

北京市、天津市、山西省、内蒙古自治区、河北省革命委员会：

经中央批准，举行华北地区文艺调演。现将有关调演事项和要求通知如下：

一、华北地区调演，定于春节前后在北京举行。

二、参加调演的节目，要以毛主席的无产阶级革命文艺路线为指针，积极反映半个世纪以来在中国共产党领导下的中国人民的革命斗争，特别是无产阶级专政下继续革命的斗争，努力塑造战斗在各条战线上的工农兵英雄人物。

三、调演节目品种，主要是戏剧(包括京剧、话剧、地方戏、歌剧、舞剧)，也可酌情选调一些优秀的曲艺、歌舞节目。对中、小型剧目要予以重视。

四、参加调演的节目，由各省、市、自治区审定，数量为二至三台，每台演出时间要在两小时之内。

五、参加演出的人员应力求精简。

六、参加调演的各演出单位，于一月十八日报到。

这次调演，对于进一步贯彻毛主席文艺路线，推动文艺革命，繁荣社会主义文艺创作具有重要意义，望各省、市、自治区认真抓紧、抓好调演节目准备工作。

文化组关于举行华北地区文艺调演情况向中央的报告

（一九七四年一月十九日）

一、中央关于春节前后在京举行华北地区文艺调演的决定下达后，我们于十二日发了通知。十三日，组成了由文化组和北京市有关同志参加的调演办公室。十四日邀集华北各省、市、自治区文化主管部门负责人来京，研究了调演的有关事宜。各方面准备工作现已就绪。十八日，各地演出团体（共计一千五百人）陆续到达，集中住在西苑旅社，并开始了学习。拟于二十日彩排，二十三日举行第一轮演出。

二、这次调演是在十大精神的鼓舞下，在中央领导同志的亲切关怀下举行的。调演的指导思想是：进一步贯彻毛主席的革命文艺路线，推动文艺革命，繁荣社会主义文艺创作，有力地回击国内外阶级敌人对我国文艺革命的攻击和诽谤。这次调演自始至终要以路线为纲、抓大事，抓方向，抓政治思想工作。要求全体人员遵守三大纪律八项注意，搞好团结，努力完成这一重大政治任务。

三、要抓好宣传评论工作。建议新华社发表消息、述评和工农兵的反映。建议电台、电视台有选择地组织实况转播。建议报刊发表评论文章。评论要实事求是，允许发表不同意见。特别要重视群众性的评论。

四、经省、市、自治区党委审查、推荐，参加调演的节目共二十台，分三轮演出。第一轮六台（二十三日至二十六日），第二轮六台（二十八日至三十一日），第三轮八台（二月二日至五日），这次调演争取在二月十日前结束。第一轮的节目有：内蒙古自治区的歌舞、山西的中路梆子《三上桃峰》、河北的影调《迎风飞燕》、天津的话剧《风华正茂》、北京的评剧《向阳商店》与河北梆子《云岭春燕》。

其他两轮十四台节目是：内蒙古自治区三台：乌兰牧骑专场；京剧《草原儿女》；小戏《乌兰戈芦》（歌剧）、《红梅》（二人台）、《一块钢》（话剧）。山西省三台：上党梆子《快马加鞭》；郿鄠《红心朝阳》；小戏、曲艺《看瓜》（蒲剧）、《一米之差》（话剧）、《农业学大寨》（碗碗腔）、《大寨红花曲峪开》（二人台）、《探家》（相声）。河北省三台：话剧《烈马河畔》；京剧《春燕展翅》；小戏《打铁》（丝弦剧）、《心向海河》（吕剧）、《划线》（豫剧）。天津市三台：京剧《芦

花淀》;评剧《破雾扬帆》;河北梆子《渡口》、《山地交通站》、《让新房》。北京市二台:木偶戏《草原红花》、《我爱北京天安门》、《半夜鸡叫》、《唱着歌儿上北京》;小话剧《赵家山》、《在新标准面前》、《爆破之前》。

五、分票原则。以工农兵群众为主,适当照顾新闻、宣传和各演出团体间的互相观摩。除审查、观摩、工作所需外,均收票费,票价二、三、五角。

以上报告,如有不妥,请指示。

文化部关于继续举行文艺调演向国务院的请示报告

一九七五年十一月十九日

文发(1975)93号

根据党中央的批示,文化部继去年举行的两批文艺调演之后,今年又连续举行了四批文艺调演,并选拔其中较优秀的节目,组织了纪念毛主席《在延安文艺座谈会上讲话》发表三十三周年的演出活动和庆祝建国二十六周年的文艺会演。共演出了地方戏移植革命样板戏、京剧、话剧、歌剧、各种地方戏、音乐、舞蹈、曲艺等节目一百一十台。共演出一千四百四十场,观众达二百四十四万五千八百余人次,其中工农兵观众占百分之七十以上。通过调演,对全国二十九个省、市、自治区文艺革命的形势、创作情况和文艺队伍状况,有了进一步地了解,交流和总结了创作经验,有力地推动了文艺革命的发展。反映良好,取得了一定成绩。目前,正在按原计划进行木偶、皮影的调演。

为了进一步贯彻毛主席的革命文艺路线,落实毛主席关于调整党内文艺政策的指示,巩固和发展无产阶级文化大革命和文艺革命的伟大成果,繁荣社会主义文艺创作,提高创作和演出质量,适应社会主义革命和社会主义建设的需要,有力配合我国第五个五年计划和普及大寨县运动,使文艺更好地为反修防修、巩固无产阶级专政服务,我们建议在明年举行如下几项文艺调演。:

一、独舞、双人舞、三人舞调演

几年来舞蹈创作中独舞、双人舞、三人舞数量不多,真正好的尤少,亟需通过调演来促进和繁荣创作。

二、曲艺调演

曲艺形式为广大群众所喜闻乐见，又便于上山下乡。通过调演可引起各地的重视，促进曲艺创作的发展，使其在占领城乡文化阵地充分发挥战斗作用。

三、杂技调演

杂技艺术，近年来担负着不少出国演出的任务，但节目形式不够丰富多样，因此需要通过调演交流和总结经验，促进杂技艺术的提高和发展。

四、学大寨题材专题调演

为了积极配合普及大寨县运动，使文艺为普及大寨县作出贡献，拟举行一次反映农业学大寨运动题材的专题文艺调演。

五、话剧调演

繁荣话剧创作，不仅对话剧这一艺术品种本身的发展有着重要意义，而且对电影艺术的发展也有着积极意义。因为有了较多较好的话剧，可以促进故事影片的生产。

文艺调演继续坚持以党的基本路线为纲，狠抓阶级斗争和路线斗争，继续批判反革命的修正主义文艺路线，坚持执行毛主席的革命文艺路线，把无产阶级文艺革命进行到底。在整个调演过程中要认真学习无产阶级专政的理论，学习毛主席关于评论《水浒》、调整党内文艺政策的重要指示以及毛主席批示的关于《诗刊》复刊的信件，学习全国农业学大寨会议精神，把调演工作搞好。

参加调演的节目，要以毛主席的革命路线为指针，努力反映社会主义革命、社会主义建设的题材，同时也重视革命历史题材；要注意"革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一"；要结合调演进一步学习和贯彻"百花齐放，百家争鸣"，"古为今用"，"洋为中用"，"推陈出新"的方针，学习革命样板戏的经验，总结、研究创作中存在的问题和曲艺、杂技的改革问题。

反映普及大寨运动题材的专题调演，以戏剧为主（包括京剧、话剧、地方戏曲、歌剧、舞剧），大中小型结合，也可适当选调一些优秀歌舞节目。

各地参加调演的节目，应本着择优选调的原则，不具体规定台数。为了减少在京人数，节省开支，演出人员应力求精简。

参加调演的节目，均由各省、市、自治区党委负责审定。

食宿问题，建议在西苑大旅社解决。伙食标准：演出人员一元二角，工作人员一元，夜餐一律三角。

由于调演活动必须提前做好大量的准备工作，故须及早下达通知。

以上报告妥否，请批示。

文化部、广播事业局关于抓紧进行戏曲、曲艺、民间音乐的优秀唱段、乐曲录音工作的通知

一九七八年七月二十七日

(78)文艺字第361号

各省、市、自治区文化局、广播电台：

我国各个地方戏曲、曲艺以及民间音乐，有着丰富的艺术遗产，一些名、老艺人在他们多年的艺术实践中，创造了丰富、各具特色的唱段和乐曲，这对于丰富人民文化生活和文艺创作表演人员的学习、借鉴都有着重要的作用。过去，对于这些优秀的唱段和乐曲资料，曾进行录音、拍摄电影、灌制唱片和出版等方面的工作予以保存。这些年来由于“四人帮”文化专制主义的破坏，这方面的工作不但完全中断，甚至原有的资料也遭到破坏。

现在许多戏曲、曲艺演员和民间艺人年岁已高，有的遭到“四人帮”的迫害离开专业团体，下放到工厂、农村，维持生活都很困难，他们掌握的许多珍贵遗产很有失传的危险。为了贯彻毛主席“百花齐放、推陈出新”、“古为今用”的方针，落实华主席在五届人大政府工作报告中“发展各民族具有独特风格的文艺”的指示精神，我们认为目前对各个地方戏曲、曲艺和民间音乐的优秀唱段和乐曲，应采取紧急措施，积极组织力量，抓紧进行录音工作。希望各地文化部门和广播局进行协商，制订规划，选择有代表性的剧种(包括京剧)、曲种表演者的剧目、曲目以及民间音乐的乐曲，分别先后进行录音(争取在明年国庆节前，将年岁已大、艺术造诣较深的老艺人的唱腔、唱段抢录下来)，同时对需要整理文字资料的进行文字整理，供中国唱片社出版资料唱片和艺术团体、院校的研究参考以及各地电台有选择地播放之用。

组织演员、艺人录音的具体工作，由各地文化局负责。所需经费，由文化局解决，录音所需胶带，由各地广播局制订计划，报送中央广播局唱片社统一解决，有关技术方面的问题，由各地广播局解决。对于录音完成的胶带统一送交文化部文学艺术研究所保存并供研究之用。各地艺术团体和电台可择其需要在录音的同时进行复制。

有些剧目、曲目的表演部分，需要摄影或录像保存的，望各地文化局提出计划报文化部，以便统一安排力量，进行此项工作。

文化部关于加强戏曲曲艺上演节目的领导和管理工作的通知

一九七九年九月三日

(79)文艺字第803号

各省、市、自治区文化局:

粉碎“四人帮”以来，在党中央领导下，我国戏曲、曲艺事业有了新的发展，取得很大成绩。通过深入揭批林彪、“四人帮”的极左路线，广大戏曲、曲艺工作者进一步提高了政治觉悟，精神面貌发生了很大变化。各地落实党的政策，恢复地方剧种、曲种及优秀传统节目的上演，平反大批冤、假、错案，许多老艺人和有造诣的演员重新登上了舞台。广大戏曲、曲艺工作者冲破“四人帮”设置的重重禁区，激发了创作热情，上演了一批创作、改编的新节目。一些优秀的传统剧目经过进一步整理加工，在思想和艺术质量上又有新的提高。仅以来京参加建国三十周年献礼演出的一至九轮节目为例，新创作的、改编的和重新整理加工的优秀戏曲、曲艺节目，就有现代题材越剧《报童之歌》、《三月春潮》、秦腔《西安事变》、柳琴戏《小燕和大燕》、花鼓戏《对象》、评弹《新琵琶行》、相声《假大空》、《特殊生活》、评书《贾科长买马》等;新编历史剧京剧《红灯照》、昆曲《蔡文姬》，根据小说、历史故事改编的越剧《胭脂》、川剧《卧虎岭》等;重新整理加工的传统戏曲莆仙戏《春草闯堂》、吕剧《姊妹易嫁》等。随着上演节目的日渐丰富，剧团经营管理的改进，今年上半年各地艺术表演团体的演出场次、经济收入较去年同期均有大幅度的增加。戏曲、曲艺舞台的活跃，丰富了人民群众的文化生活，受到广大观众的热烈欢迎。

一年多年，戏曲、曲艺舞台上演节目的主流是好的。但是，近一个时期，也出现了一些值得注意的问题。有些戏曲剧团及分散活动的民间艺人，演出了解放初期就早已淘汰不再演出的《呆子入洞房》、《双无常》、《一女嫁三夫》、《义女报夫仇》等坏戏，甚至演出早经文化部明令禁演的剧目。有些传统剧目本身并不是坏戏，但是由于过去整理、改编的本子散佚了，剧团未能按整理、改编的本子演，以致把原剧本和表演上的一些糟粕也搬上了舞台。此外，也有个别演员为了迎合某些观众的低级趣味，在表演上随意出噱头、插科打诨，在曲艺段子中随意加上“粉词”，甚至搞些黄色下流的表演。上述情况，已引起各地文化行政部门

的注意，有的已采取措施予以改进。为了更好地解决这一问题，现提出以下意见，供各地参考。

一、当前戏曲、曲艺工作的主要问题，仍然是进一步肃清林彪、“四人帮”极左路线的流毒，解放思想，发扬民主，坚定地贯彻“百花齐放、百家争鸣”和“推陈出新”的方针。对此，不能犹豫动摇。但这决不意味着可以放松或放弃政府文化部门对戏曲、曲艺上演节目的领导。解放思想、发扬民主的目的，是为了发挥戏曲、曲艺工作者的积极性创造性，创作、上演更多更好的戏曲、曲艺节目，使戏曲、曲艺艺术更好地为社会主义现代化建设服务，为广大人民群众服务。因此，对于目前戏曲、曲艺上演节目中存在的一些混乱现象，要多做工作，加以引导，不能听其自流。在方法上，主要是多向戏曲、曲艺工作者做思想政治工作，不要简单地采用行政命令禁止、取缔的做法。文化部门的领导和干部应该经常到戏曲剧团和说唱艺人中间去，同他们一起座谈，用民主讨论的方法，共同商量如何贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针，进一步丰富上演剧目、澄清舞台形象、提高演出质量，积极组织好广大人民的文化生活，充分发挥戏曲、曲艺的教育鼓舞作用、欣赏作用。发现戏曲剧团或说唱艺人演出坏戏、坏曲目或在演出时搞些不堪入耳、入目的东西，要引导他们对此展开讨论。提高认识，明辨是非，分清好坏，自觉地不演、不搞这些东西；必要时，进行说服教育，加以劝阻。所谓坏戏、坏曲目，是指那些宣传反动政治思想，表现野蛮恐怖、猥亵色情内容的，不要随意扩大范围。所演节目基本上是好的，但杂有封建、落后的糟粕，应劝其修改、整理后再演出。对于在剧目选择、舞台演出上态度严肃认真、演出作风好的剧团、演唱小组或演员个人，应予表扬。

二、大力抓好戏曲、曲艺创作，不断提高创作质量，是各级文化行政部门极其重要的任务，也是解决上演节目混乱现象的根本措施。首先应抓好现代题材的剧目、曲目创作，努力扩大题材范围；同时，也要重视创作新编历史题材的剧目、曲目，继续抓紧抓好整理改编传统剧目、曲目，做到“古为今用”、“推陈出新”。三者不能偏废。尤其是现代题材的剧目、曲目创作，困难较多，更要积极扶植、提倡，认真把它搞好。关键是要千方百计加强组织和建设一支戏曲、曲艺创作队伍。各省、市、自治区以及有条件的专、州、市文化行政部门，应尽快恢复或建立剧目、曲目工作机构；集中一批戏曲、曲艺创编人才，加强对传统剧目、曲目的搜集、整理、加工与改编工作，组织戏曲、曲艺新作品的创作。不仅省（市、自治区）级戏曲剧团、曲艺团要配备专职编剧，各专、州、市、县戏曲剧团和有条件的曲艺团（队）也要有两三个搞编写工作的同志。要善于发现与培养业余创作人才。要多给戏曲编导以实践的机会，在创作实践中逐步提高他们的思想水平和业务水平。剧目、曲目创作要大、中、小型结合。要注意搞好中、小型节目的创作，便于上山下乡演出。创作和演出思想水平、艺术水平

较高的现代题材剧目和曲目，批判继承我国传统的优秀的戏曲、曲艺遗产，使之在社会主义条件下，获得新的生命，在思想内容和艺术上精益求精，不断得到新的提高，是我国戏曲、曲艺和广大文化工作者的光荣的历史使命。在这件事上，要有设想，有目标，有措施，要把眼光放远一些，时间放长一些，舍得下本钱，花大气力去搞。

为了解决专、州、市、县戏曲剧团、曲艺队（组）缺乏上演剧目、曲目的困难，各省、市、自治区文化部门要做好节目交流工作。凡内容基本上好，并有一定艺术质量的新的戏曲、曲艺作品，应尽快印发给各专、州、县、市剧团、曲艺队（组），供他们参考选用，或进行移植、改编。文化大革命前，各地一些有代表性的剧种、曲种都曾整理、加工过一批优秀的传统剧目、曲目，受到广大群众的欢迎。前些年，由于林彪、“四人帮”的破坏，不少剧目、曲目的整理本、演出本被销毁了，有些散佚在社会上。要设法搜集，把本子印出来，发给各戏曲剧团、曲艺团（队），以改变那种无本子作依据而胡乱演出的现象。对好的现代题材和新编历史题材的剧目、曲目创作，和整理、加工有新的提高和革新的传统剧目、曲目，文化部门要给以奖励，组织交流。对一些长期坚持演现代戏、说新书有成绩，或培养编剧人才上积有经验的剧团、曲艺队，要帮助他们很好地总结经验，予以推广。

三、加强对城镇、农村零散艺人的管理、教育工作，是解决演出节目混乱现象的一个重要方面。文化大革命中，由于剧团、曲艺团（队）大批解散，有不少演职人员下放到农村、工厂，其中有些人员在前一时期曾自发组成演出团体或分散在城乡流动演唱，对这些人员应根据他们的具体情况分别妥善安排。其中专业水平较好，可以继续从事演戏或说唱活动的演员，可以个别吸收到专业团体工作；如条件具备，也可以经过整编批准他们成立集体所有制的剧团和曲艺队（组），但不得从农村另外招收人员，增加城镇人口。业务上没有什么基础，不适宜再回剧团、曲艺队（组）工作的，要鼓励他们回到生产中去，在城镇、农村就地搞业余文化活动。对于原来就在农村活动的职业或半职业曲艺艺人，可由县文化部门加以考核，进行登记，有的可以长年从艺，有的可以半农半艺（即农忙务农，农闲从艺），并规定其大致的演出活动范围和收费标准。实行收费演出的艺人，要征得艺人所在大队和公社的同意。

四、加强评论工作。各地文化部门要努力争取文联、各协会和报纸刊物的配合，积极开展戏曲、曲艺评论工作。从各方面造成舆论，推荐优秀的戏曲、曲艺节目，扶植新的剧目、曲目创作，表扬好的演出作风；同时，批评、抵制坏戏，批评、抵制低级庸俗和恶劣粗野的表演，使戏曲、曲艺健康地繁荣发展。

以上各点，请各地文化部门参酌执行。

文化部、中华全国总工会关于一九八〇年部分省、市、自治区职工业余曲艺调演的通知

一九八〇年二月七日

(80)文群字第147号　工发总字(1980)22号

北京、天津、上海、黑龙江、吉林、河北、山西、山东、安徽、江苏、浙江、福建、广西、湖南、湖北、四川、陕西、甘肃等省、市、自治区总工会、文化局：

为了进一步贯彻党的文艺方针，推动职工业余文化活动的开展，繁荣职工业余文化创作，活跃职工文化生活，使之能更好地为社会主义四个现代化服务，全国总工会和文化部决定在一九八〇年四月二十五日至五月十五日在北京举办部分省、市、自治区职工业余曲艺调演，同时交流职工业余文艺活动经验。现将有关调演事项通知如下：

一、这次调演是在一九七九年部分省、市、自治区组织职工曲艺、文艺调演或会演的基础上举办的。因此，参加这次调演的，主要是上述已举办调演或会演的省、市、自治区；其他省、市、自治区可派观摩人员参加。

二、参加调演的节目，以曲艺为主，形式要小型多样(包括讲故事)。根据各地具体情况，优秀的小型独幕戏剧(三五人)、演唱、演奏和舞蹈节目，亦可参加调演，但不得超过规定人数。

三、调演节目的内容，以职工创作的现代题材作品为主。节目应充分反映工人阶级和人民群众在革命和建设斗争中的精神面貌。特别要歌颂各条战线在新长征中涌现出来的英雄模范人物和新人新事，以帮助广大职工认识和克服前进道路上的困难和障碍，鼓舞他们的斗志和信心。批判各种不利于四化建设的思想和行为。提倡题材和体裁的多样化。

四、调演期间安排交流厂矿、企业和市县开展职工文艺活动经验的座谈会。经验材料(包括个人典型)，请于三月底前报送全总宣传部。

五、参加调演的单位，每代表队人数最多为十人(其中包括演员八人，参加经验交流会代表二人，即工会代表和政府文化系统代表各一人，由工会代表任领队)。原则上两个代表队组成一台联合演出。不参加调演的省、市、自治区，可派两人(工会、政府文化系统各一人)参加经验交流会并观摩演出。

参加调演的节目加工提高，应尽量利用业余时间。节目内容、评论文章、演员简况（姓名、单位、性别、年龄、民族、工种等），请于四月十日前报送全总宣传部。

六、参加调演的省、市、自治区，应在当地党委领导下，由总工会具体负责，文化局大力协助，共同抓好这项工作。组织调演过程，要坚决贯彻勤俭节约的精神，严禁一切铺张浪费。

文化部、中国曲艺家协会关于收集整理曲艺遗产及曲艺史料、资料的通知

一九八〇年三月二十日

(80)文艺字第281号　(80)曲艺字第1号

各省、市、自治区文化局、中国曲协分会：

收集整理曲艺遗产及曲艺史料、资料是继承优秀文化遗产，繁荣曲艺事业的重要工作之一。建国以来，广大曲艺工作者和爱好者对我国各民族的曲艺遗产和有关的史料、资料进行了收集、整理工作，积累了相当数量的文字资料、音响资料和图片资料。但从全国范围来看，还缺乏统一的规划和安排，缺乏有关方面的协作和工作经验的交流，因而影响了这项工作的正常开展。林彪、“四人帮”实行文化专制主义，又把我们辛苦积累起来的宝贵资料毁灭殆尽，造成了难以弥补的损失。为了繁荣曲艺艺术，以适应我国社会主义现代化事业和广大人民群众对曲艺艺术的要求，现对收集整理曲艺遗产及有关资料的工作通知如下：

一

我国曲艺艺术源远流长，品种繁多，流派纷呈。各民族、各地区也各有丰富多彩的曲艺品种。要做好收集整理曲艺遗产和有关史料、资料的工作，首先要从本地区的实际情况出发，抓住重点项目，兼顾其他，有步骤、有计划地来进行。为了做到心中有数，就要了解你地区现在有哪些在艺术上有造诣的老曲艺演员、弦师，有成就的研究者，多知多懂的曲艺老听众；还存在哪些文字的、音响的、图像的曲艺史料、资料，它们的下落如何等等。据此来确定收集整理工作的轻重缓急。年事已高的曲艺艺术家的艺术经验、最为群众喜闻乐见的传

统书目曲目、以及亟待抄录或复制的重要曲艺史料、资料等等；就可以先列为工作重点，并拟定长期规划和近期计划，有步骤地做下去。收集整理工作的成果，将供出版丛书、丛刊，撰写曲艺史、曲艺概论，录制研究参考性的唱片和理论研究之用。

二

关于收集整理曲艺遗产及史料、资料的工作，提出如下一些项目，供作参考：

一、文字的：

1. 口头流传的和已经记录下来或出版的传统书目、曲目；

2. 曲艺史料及已撰写成的曲艺史；

3. 曲种史料及已撰写成的曲种史；

4. 历代曲艺艺术家的传记、史料及学艺课徒、革新艺术、整旧创新等方面的经验；

5. 建国以来创作改编的优秀书目、曲目；

6. 建国以来创新整旧的经验；

7. 建国以来的艺术革新经验。

二、音响的：

1. 各个时期的曲艺唱片；

2. 曲艺节目的录音资料；

3. 其他录音资料，如曲艺艺术家谈艺课徒的经验等等。

三、图像的：

1. 摄影资料；

2. 录像资料；

3. 影片资料（如刘宝全《宁武关》、小彩舞的《剑阁闻铃》）；

4. 其他如文物原件及其图片等等。

三

由于这一工作内容繁浩，数量庞大，而且要长时期地坚持下去，因此各地文化行政部门和曲协必须密切合作，在各级党委宣传部门的关怀与指导下，同有关部门、单位如曲艺团队、艺术院校、工会宣传部门、出版部门、报刊、电台、文化馆、艺术馆等各方面搞好协作；把可以调动起来的力量，如专业的、业余的曲艺作者、研究者，社会上愿为这项工作贡献力量的热心家等等，都团结到这项工作当中来，并做好周到细致的组织安排，才可以保证工作的顺利进行。工作开展后，各地所取得的成果及经验，请及时报送中国曲协，以便交流情况及经验，推动这一工作更好地开展起来。所需经费，在地方文化事业经费中解决。

文化部关于举行曲艺优秀节目观摩演出请预做准备的通知

一九八〇年四月十九日

(80)文艺字第502号

各省、市、自治区文化局：

自粉碎“四人帮”以来，曲艺与其他艺术形式一样，取得了可喜的成绩，出现了不少优秀节目。为了进一步繁荣曲艺创作，不断丰富上演曲目、节目，使曲艺工作更好地为四个现代化服务，并从多方面满足人民群众的文化生活，我部将于今年第四季度在天津市举行部分省、市、自治区曲艺优秀节目观摩演出。现将进行准备工作的有关事项通知如下：

一、演出节目既要有较好的思想内容，也要有较高的艺术性；以近三四年来所创作、改编的反映现代生活的节目为主，兼及经过改编、整理的优秀传统节目。鉴于历次曲艺调演和会演，主要是短小节目，而目前中型、小型的节目比较落后，(中、长篇又是工人、农民所喜爱的)，因此，这次观摩演出既要有精彩的短小节目，又要切实注意选择经过演出检验，确受观众欢迎的中型节目和大型节目的选段。

二、参加演出的人员，要适当注意青年演员的比例。有的省如有有成就的曲艺创作人员和研究人员，亦应请他们参加。

三、要注意各地流行的主要曲艺品种，以及“说”和“唱”的比重。有弦乐伴奏唱词的曲种，要备有字幕。

四、各省、市、区拟推荐参加演出的节目，请将节目的录音带或录像带及有关材料于九月底以前送文化部艺术局。然后，我们将根据各地所推荐节目的质量，经过研究、评比，并和有关省、市协商，再最后确定参加演出的省份和节目。没有合适节目的省份可不参加演出，届时可派一至二名观摩代表。

五、每个省、市、区的演出节目，最多不超过一台(一个晚会)，一般以半台为好。人员要尽量精干。

六、演出期间将举行座谈会，总结、交流工作经验，研究曲艺的继承、革新和发展问题。

七、演出的具体时间另行通知。

北京市文化局
北京市文联
关于举办北京市戏曲、音乐、舞蹈、曲艺、杂技中青年演员调演的通知

(83)京文艺字第15号

市属剧院、团、有关区县文化局(科)、北京市戏曲学校：

为进一步加强我市剧院、团中、青年演员的舞台实践，扩大他们在观众中的影响，推动广大中、青年演员奋发学习，刻苦练功，提高文艺素养和表演水平，加强艺术表演单位和业务建设，检阅我市中、青年演员的实力和阵容，进一步发现和培养表演人才，按照今年的工作计划，并与有关市、区属剧院、团的领导同志反复研究，市文化局和市文联决定在一九八三年十一月二十日至十二月二十五日(暂定)举办北京市戏曲、音乐、舞蹈、曲艺、杂技中、青年演员调演。

一、参加范围和演出规模：

凡市属和区、县属剧院、团的正式演员，中年演员年龄在四十五周岁以下，具有较高艺术水平，目前是各剧院、团的表演骨干，在观众中有一定影响者；青年演员年龄在二十八周岁以下，有较扎实的基本功和艺术潜力，目前是各剧院、团重点培养者；经所在剧院、团同意，均可报名参加。

根据调查摸底情况和今年全面工作安排，经商定，这次会演总计三十台左右(每台按两个半小时计)。

二、剧(节)目选择和报名日期：

遵照“双百”和“三并举”的剧目政策，除明令禁演的坏戏或社会效果不好的剧(节)目外，戏曲演员可任选各流派有代表性的传统折子戏和新编历史剧、现代戏的一折或一场。在选择剧目时，应尽量兼顾到生、旦、净、末、丑各个行当。音乐、舞蹈、曲艺、杂技(魔术)可任选自己擅长的古今中外内容健康的节目(声乐、器乐部分只限独唱、二重唱、独奏、二重奏)。为了使更多的演员、更丰富的剧(节)目参加调演，选排的剧(节)目应在日常演出的基础上加工提高，使之集中、洗炼，精益求精。戏曲折子戏或选场一般在三十分钟左右；音乐、舞蹈、曲艺、杂技(魔术)节目一般不超过十五分钟。

为保证演出质量，要求各有关剧院、团普遍进行一次内部评选，选拔出较为优秀的中、

青年演员参加全市的调演。各剧院、团经过初选后，在十月十日以前将参加调演的演员姓名、出生年月、业务专长（行当）、演出剧（节）目、扮演的角色、演出剧（节）目的时间等书面报调演办公室（详见报名表）。

三、演出步骤和宣传：

这次调演一般采取结合各剧院、团公演的方式进行；个别剧院、团和部分青年演员的演出可采用专场演出的形式。调演期间将组织评介文章和录音、录像。各剧院、团要组织好相互间的观摩学习。对获优秀表演奖的中、青年演员将组织若干台剧（节）目进行公演，报刊、电台、电视台进行宣传报道，以扩大影响。

四、组织机构：

这次调演工作在评奖委员会组织领导下进行。评奖委员会委员（按姓氏笔画为序）：马少波、马祥麟、于　谦、于世文、王松声、王佩之、卢　肃、田　兰、孙培生、朱丹南、江　雪、李万春、李湘林、李忆兰、刘景毅、刘有宽、花月仙、阿　良、吕亦非、辛沪光、周述曾、周仲春、郑天健、金　震、胡　沙、张梦庚、张　岚、贾作光、夏　淳、徐元珊、徐叔坚、崔　华、赵燕侠、潘德千、魏喜奎。

主任委员：田　兰

副主任委员（按姓氏笔画为序）：马少波、王松声、卢　肃、刘有宽、周述曾、贾作光、张梦庚、夏　淳。

评奖委员会下设办公室，负责日常工作。

主　任：刘有宽（兼）

副主任：于　谦（兼）、何孝充、吴伯华、张正和。

办公室分评议、宣传和演出、后勤两个组。其中评议、宣传组将以有一定成就的导演、演员及艺术评论工作者为主组成（名单另定）。

五、奖励办法：

为了更好地调动中、青年演员的积极性、创造性，本次调演将择优颁奖。奖励原则以精神奖励为主，物质奖励为辅。届时将在广泛听取意见的基础上，由评议、宣传组集体评议，报评奖委员会审批后，向获奖者颁发获奖证明书、奖品或奖金。

对中年和青年演员根据不同标准分开评奖。奖励类别分优秀表演奖和表演奖两种个人奖。

无论在剧（节）目中担任主角或配角均可获奖，对各剧院、团在教学工作中取得优异成绩的教师亦给予表彰。

这次调演不包括话剧、相声剧、木偶、皮影、交响乐等艺术门类。

举办中、青年演员调演是我市近十几年来的第一次，对内对外均有较大影响，望各级领导予以足够的重视，要指派专人负责此项工作并积极想办法为参加调演的同志特别是

青年演员的排演工作创造条件，以保证调演获得圆满成功。

北京市文化局

北京市文联

一九八三年八月十三日

中华人民共和国文化部
中国曲艺家协会
关于举行一九八六年全国曲艺
新曲(书)目比赛通知

文艺字(85)第1717号

各省、自治区、直辖市文化厅(局)及曲协分会，广州、武汉、沈阳、大连、哈尔滨、西安、重庆市文化局及曲协分会：

为了贯彻党的“百花齐放、推陈出新”的文艺方针和陈云同志关于“出人、出书、走正路”的指示精神，繁荣发展社会主义曲艺事业，使其在社会主义精神文明建设中更好地发挥作用，兹定于1986年举行全国曲艺新曲(书)目比赛。现将比赛的有关事项通知如下：

一、促进曲艺新曲(书)目的创作演出，是发展社会主义曲艺事业的根本环节。文化部将定期举行曲艺评奖，第一届全国曲艺评奖活动定名为“1986年全国曲艺新曲(书)目比赛”。参加比赛的曲(书)目必须是1982年以来新创作或改编的思想内容好，艺术质量高，为观众喜闻乐见的优秀作品。提倡和鼓励反映四化建设沸腾生活和革命斗争历史题材的新曲(书)目，对传统题材及其他有益题材的创作或改编必须具有新意，达到题材的丰富性和风格的多样性。

二、新曲(书)目比赛设创作奖(文学创作和音乐设计)。表演和伴奏如质量较高可予鼓励奖。各地在选拔中，要尤其重视青年作者的优秀新作和优秀的青年曲艺表演人才。

三、每个节目演出时间，一般限于25分钟以内。中、长篇的独立选回不得超过45分钟。

四、报送参加比赛的节目数目规定为：凡设有专业曲艺团、队的省、市、自治区均可报送三至五个；未正式建立曲艺团、队的省、市、自治区各报送一至二个；计划单列城市各报送二个；解放军总政治文化部报送六至八个；广播电视部报送三个；有关部、委的曲艺演出团体各报送二个。如目前没有适当新曲目参加的地区和部门，可不参加，或者少报曲目。

五、此次比赛采取评节目录像、曲(书)本的办法进行。评奖结束后，拟从获奖节目中精

选出一至二台，采取适当方式进行宣传，以扩大影响和活跃群众文化生活。

六、各地文化主管部门与曲协分会要密切合作。接到此通知后，即着手在当地范围内进行选拔工作。于1986年4月下旬至6月底将参加比赛的录像、曲（书）本、创作演出情况和参加比赛人员简历（后三项文字资料各一式60份）按时送至文化部艺术局1986年全国曲艺新曲（书）目比赛办公室。

七、有关比赛的其他具体事宜另行通知。

中华人民共和国文化部

中国曲艺家协会

一九八五年十月十五日

后　　记

《中国曲艺志·北京卷》是《中国曲艺志》的分卷之首，它纪年列表，分门别类地记述了上至金代，下至1985年，数百年间曲艺艺术在北京的孕育、形成、变化和发展。

《北京卷》的编纂始于1987年。是年组建了编辑委员会和编辑部。同年11月在湖南长沙会议上，与文化部全国艺术科学规划领导小组签订了出版协议。此后，在《中国曲艺志》编委会和编辑部指导下，在北京市艺术科学规划领导小组和市文化局直接领导下，经过全体编志人员的共同努力，从搜集资料开始，经过初审、复审到终审定稿，前后历时近10年之久，反复修改，几经增删，终于把这部一百余万字的志书完整地呈献给读者。

北京曾建五朝宫阙，是世界闻名的故都。中华人民共和国成立后，又是全国政治、文化中心。其历史悠久，文化璀璨，名人荟萃，地位优越，使得北京的曲艺艺术不仅传统深厚，而且独具风采。我们根据北京作为首都的特殊地位和文化中心人才济济，在组建班子和工作中，从大北京的视角来审视和思考。要全面体现大北京（包括中央和军队在京机关的管辖的各部委、各系统、各单位）曲艺艺术的历史风貌和现状，必须广泛动员、充分依靠、全力借助在京曲艺界的专家、学者，以及有关部门和团体的大力支持，以形成合力才能得以完成。为此，我们聘请了吴晓铃、侯宝林、高元钧、曹宝禄、袁阔成、白奉霖、沈彭年等作为本卷书的顾问。并聘请了中央系统曲艺界数位专家、学者任本卷书的副主编。他们慨然应允，全力支持。有的不顾年迈多病，亲自撰搞，其敬业精神、治学态度永远是我们学习的楷模。如今，百万字的志书已问世，可是，他们有的却永远地离开了我们。在此，我们以无限敬仰的心情，深深缅怀他们的艺术成就和崇高的人格魅力。

志书编写得好，首先要占有充分、翔实的资料。应当说，北京历史悠久、资料丰富。但是，曲艺界的同仁和朋友，都希望《北京卷》对此有所突破，我们也深感有责任把这项工作做得更好些。为此，我们组织力量，力所能及地翻阅了大量历史资料和前人有关著述，并专门派人或去函向辽宁、内蒙古等地的同行求助。但未能如愿，仍难超越现有条件的局限。故此，《北京卷》的上限只好由金代写起。我们相信随着文化事业的不断发展，此项工作的新的研究成果一定会有所发展和新的发展。也只好留待后人作进一步深入的研究和补充。

编志过程中，我们越发感到曲艺文学在促进曲艺发展上有着重要的作用。它应当是曲

艺艺术发展史上一个不可缺少的组成部分。基于这种认识和思考，我们搜集、整理并编写了10余万字的北京曲艺文学资料，如若能够将此作为本卷书的一部分入卷，无疑会大大增强本志书的资料性和可读性，从而更会受到读者的喜爱和研究者的重视。

另外，对近年来在京的中国曲坛的几位艺术大师和名家的先后谢世，本想将其艺术道路和成就补入小传中较系统地记述，由于体例所限，未能更完整、更全面地体现北京曲艺界的现状和实况。对此，也有待通过其他渠道来加以弥补。

《北京卷》全体编志人员，为本书的最终出版经历了不懈的努力，付出了辛勤的劳动，发挥了各自的优长，作出了各自的贡献。同时，在编纂过程中，也得到中央和北京市各级文化管理部门、曲艺协会、艺术研究机构、图书馆、博物馆、各曲艺团队、戏曲学校，以及新闻媒体等给予的热情支持和帮助，当本书即将出版之际，一并向他们致以衷心的谢忱。

《北京卷》和其他几部文艺集成、志书一样，被世人称作功在当代、利荫千秋的重大科研项目，可谓"文化长城"工程。由于我们水平有限，在全书体例的掌握、条目的设置、资料的甄别和取舍诸方面，必然存在很多疏漏、错误和遗憾。希望专家和读者给予批评和指正。

《中国曲艺志·北京卷》编辑部

1996年9月

索　　引



条目汉字笔画索引

说　明

一、本索引按条目标题首字的笔画由少至多顺序排列。第一字笔画数相同者，以起笔笔形丶、一、丨、丿、乙(乛、𠃍、乚)为序排列。条目标题第一字相同者，按第二字的笔画和起笔笔形顺序排列。余类推。

二、本索引内容仅包括“志略”、“传记”两大部类条目，“综述”、“图表”、“附录”不做索引。

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六　画

七　画

八　画

九　画

十 画

十一画

十 二 画

十 三 画

十 四 画

十 五 画

十 六 画

十 七 画

十 八 画

条目汉语拼音索引

说　明

一、本索引按条目标题首字汉语拼音字母的顺序排列。第一字同音时，按该字读音的四声声调顺序排列，同音同调按笔画多少和笔顺排列。第一字的上述各项完全相同时，则按第二字的音、调、笔画、笔顺排列。余类推。

二、多音字则按本字条目所依的读音进行编排。

A

B

C

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

P

Q

R

S

T

Y

Z

十部文艺集成志书总监制
文化部民族民间文艺发展中心

本卷出版人员名单

排版监制 李　松
印刷监制 姜世璧
责任编辑 包澄絜　王　静
装帧设计 李吉庆
版式设计 志　文
责任校对 刘庆华

子期听琴
王二姐思夫
王佐断臂
王银生带路取北峰
五圣朝天
开粥厂
友谊颂
扎义打虎
中山狼
日遭三险
见义勇为
化蜡扦儿
长坂坡
长空激战
从军记
风灾
风雨归舟
乌龙院
双玉听琴
双改行
双锁山
劝人方
为谁服务
水浒传
半夜鸡叫
宁武关
训夫
永庆升平
平原枪声
世态炎凉
击鼓骂曹
巧开车
龙女听琴
龙潭鲍骆
石不烂赶车
打电话
打渔杀家
打票车
打箩筐
扒马褂
东汉
四枝枪
白猿偷桃
对春联
包公案
关公战秦琼
灯下劝夫
刘二姐拴娃娃
刘老三开店
刘胡兰就义
老老年
老实人
考神婆
西汉
西游记
师长帮厨
同仁堂
吕蒙正教学
传家宝
华容道
多层饭店
买猴儿
戏剧与方言

戏剧杂谈
好夫妻
如此照相
红军过草原
红花绿叶两相帮
红岩
红梅
穷大奶奶逛万寿寺
走马观碑
劳动号子
花唱绕口令
李逵夺鱼
杜十娘
杨八姐游春
杨家将
连升三级
连环记
找堂会
找舅舅
别紫鹃
我的弟弟
我游春
邱少云
君臣斗
张良纳履
改行
妓女告状
妙语惊人
单刀会
单枪赴会
空城记
宝玉娶亲
夜行记
诗、歌与爱情
武松传
武松打虎
青年英雄潘天炎
青海好
林海雪原
英雄小八路
卖布头
画像
奇袭白虎团
到底怨谁
呼家将
昆虫贺喜
明英烈
罗成叫关
罗盛教
侦察兵
金山寺
周总理永远活在我们心间
孟姜女
美蒋劳军记
济公传
施公案
神兵天降
春
玲珑塔
珍珠翡翠白玉汤
封神榜
城乡乐
赵云截江

草船借箭
歪批三国
牵牛记
威胁
拷红
战长沙
昨天
海上渔歌
唐僧行贿
高老庄
高怀德别女
秦琼观阵
桃花庄
烈火金钢
捞铜牛
党的好女儿徐学惠
党的好女儿向秀丽
紧急电话
爱八方
铁道游击队
借髦髦
倒拔垂杨柳
胭脂
饽饽阵
绣汗巾儿
绣鞋帮
鸿鸾禧
梁山伯与祝英台·下山
情深如海
聊斋
黄半仙
黄继光
菜单子
探晴雯
野火春风斗古城
野猪林
偷石榴
偷年糕
得胜图
隋唐
婚姻与迷信
维生素
续小五义
游武庙
彭公案
韩英见娘
韩信算卦
韩湘子上寿
棺材铺
装小嘴儿
装灶王
黑姑娘
帽子工厂
猴儿吃西瓜
登山英雄赞
登记
雍正剑侠图
新五圣朝天
新兵
蜈蚣岭
解学士
精忠传
舞台风雷

翠屏山
醉打山门
醉酒
糖醋活鱼
霍元甲打擂
薛家将
穆桂英指路
黛玉葬花
黛玉焚稿
传统曲（书）目表
创作曲（书）目表
改编曲（书）目表
音乐
单弦牌子曲音乐
岔曲音乐
京韵大鼓音乐
梅花大鼓音乐
奉调大鼓音乐
北京琴书音乐
平谷调音乐
莲花落音乐
太平歌词音乐
拉大片音乐
西河大鼓音乐
河南坠子音乐
表演
表演形式
评书
相声
双簧
大鼓类
岔曲、单弦牌子曲
北京琴书
拉大片
拆唱类
板书类
山东快书
表演技巧
说功
吐字
言语表现
抖“ 包袱儿 ”
迟、疾、顿、挫
瞪、偏、踹、卖
说表
评述
开脸儿
摆砌末子
赞
倒口
贯口
绕口
口技
现挂
叙说、数说、诵说
平口、俏口、贯口、快打慢唱
唱功
按字行腔
气力、气口
以情带声
吐字
崩、打、粘、寸、断
迟、疾、顿、垛

掏、闪、腾、挪
五音六法
半说半唱、似说似唱
做功
表情
手势
形体造型
身手技艺
台缘儿
手、眼、身、法、步
特技绝活
含灯大鼓
五音联弹
上三番、下三番
弹打八角鼓
二人联弹
曲（书）目选例
评书《烈火金钢》中的说表
评书《兴唐传》中的评述
评书《兴唐传》中的“ 赞 ”
评书《红岩》中的人物“ 包袱儿 ”
评书《烈火金钢》中的谐音“ 包袱儿 ”
相声《地理图》中的贯口 ”
相声《关公战秦琼》中的模拟人物
相声《一贯道》中的垫、支、刨、抖
相声《舞台风雷》中的“ 三翻四抖 ”
相声《打百分》中的“ 误会 ”、“ 谐音 ” 手法
相声《百吹图》中的“ 夸张 ”、“ 双关 ” 手法
相声《婚姻与迷信》中的“ 现挂 ”
京韵大鼓《大西厢》中的唱功
拉大片《小寡妇上坟》中的做功
舞台美术
舞台设置
桌、椅、桌围、椅披
门帘台帐
幔幕
屏风与图案
十不闲架子（天平）
灯屏
化妆与头饰
粉妆
油彩妆
独辫
烫发
双辫
盘发
剪发
耳环
项链
造型
面具（套形）
服装
旗袍
长衫（大褂）
坎肩、马褂
列宁服、中山服、军服
中式裤袄
西装
连衣裙、拖地裙
道具
醒木
折扇、彩扇
手帕

“ 大茄子 ” 的坎肩儿、鼓板和折扇
北平市曲艺公会徽章
佟大方的拜师字据
报刊、专著
说说唱唱
曲艺
曲艺艺术论丛
中国俗曲总目稿
北平俗曲略
江湖丛谈
北京俗曲百种摘韵
人民首都的天桥
俗讲、说话与白话小说
子弟书总目
单弦音乐
敦煌变文集
鼓曲研究
曲艺音乐研究
快书快板研究
北京传统曲艺总录
曲艺概论
数来宝的艺术技巧
曲艺漫谈
相声溯源
单弦艺术经验谈
山东快书艺术浅论
陈云同志关于评弹的谈话和通信
中国大百科全书 · 戏曲曲艺卷（曲艺部分）
老舍曲艺文选
赵树理曲艺文选
陶钝曲艺文选
霓裳续谱
白雪遗音
升平署岔曲（外二种）
中国曲艺论集（一）
新曲艺文稿
轶闻传说
鼓曲艺人祖师爷的传说
票房及票友名称的由来
八角鼓含义的传说
说相声始于张三禄
随缘乐创 “ 一人单弦八角鼓
石玉昆巧编新书
抓髻赵 · 进宫承差
恩子和 “ 玉子
何茂顺临终单授艺
海青腿儿 ” 收徒
刘海泉拜师改艺名
田岚云勇斗恶太监
双厚坪巧戏王世子
德寿山唱《昆虫贺喜》断了命
德寿山巧编 “ 现岔
站唱单弦第一家
鼓王学艺成 “ 三绝
刘宝全学石韵不演石韵
刘宝全惜身护艺
“ 砍牛头 ” 的由来
刘德智巧思惩窃贼
白凤岩得匾敬师
挨撅正是学艺时
刘宝全爱艺徒
韩永禄不耻下问
何质臣现挂骂敌酋